

Conversaciones con

FELLINI

Algún día haré una bella historia de amor

Giovanni Grazzini

El creador de *La Dolce Vita* en estado puro. Un diálogo íntimo con el genial director sobre política, terrorismo, sexo, el amor y las mujeres. Un Federico Fellini auténtico. En estas conversaciones con Giovanni Grazzini, uno de los más renombrados críticos cinematográficos de Italia, el director de *Amarcord* nos desvela sus secretos más privados y recónditos. Directo y sincero, en este libro Fellini no sólo nos brinda sus pareceres sobre el séptimo arte sino que, además, nos acerca a sus opiniones sobre el paso del tiempo, su manera de comprender el mundo y, sobre todo, nos desvela a un ser humano original y auténtico, capaz de opinar sobre los temas más diversos y actuales, lo que lo confirma como una de las figuras emblemáticas de nuestro tiempo. Fellini nació en Rimini en 1920 y fue en sus orígenes dibujante y colaborador de varias revistas italianas. Entró en el mundo del cine de la mano de Rossellini, como escenógrafo en *Roma cittá aperta*, y a partir de ese momento pasó a dirigir películas que el público y la crítica mundial han aclamado unánimemente. Falleció en Italia en 1993.



Giovanni Grazzini

Conversaciones con Fellini

Algún día haré una bella historia de amor

ePub r1.0
pepitogrillo 3.10.15

Título original: *Intervista sul cinema*
Giovanni Grazzini, 1983
Traducción: Beatriz Anastasi de Lonné
Diseño de cubierta: Sergio Manela

Editor digital: pepitogrillo
ePub base r1.2



—Pasaste los sesenta. ¿Te molesta envejecer?

—¡Bueno!, tengo 64 años. Me lo repito a menudo, para convencerme, y después me quedo a la escucha y con la oreja pegada, para captar lo que cambió, lo que se enmoheció, lo que se malogró; en una palabra, qué siente y qué piensa un tipo de 64 años. En los primeros tiempos, cuando estaba en Roma, vivía en una pensión y mi vecino de cuarto era un empleado romano, que pisaba la cuarentena y se preocupaba muchísimo por aparentar ser más, joven. Se pasaba la vida en la peluquería, con compresas y máscaras faciales, el domingo se quedaba todo el día en la cama y por la noche dormía con dos fetas de carne cruda, una en cada mejilla, sujetas con dos elásticos. Por la mañana, lo veía muchas veces salir de su habitación, en bata, cerrar la puerta tras él, permanecer inmóvil durante unos minutos con la mano apoyada en el picaporte y abrirla después, de golpe, zambullendo su cabeza adentro. Movido por la curiosidad, una mañana le pregunté por qué hacía eso. Al parecer no quería responderme pero, finalmente, enfrentando mi mirada con decisión, contestó que al meter la cabeza dentro del cuarto después de haber mantenido cerrada la puerta durante un tiempo, podía sentir si había olor a viejo. Y entornando la puerta con lentitud me invitó a hacer la prueba: «Olfatea, ¿sientes olor a viejo?».

Desde hace algún tiempo, cada vez que salgo de mi dormitorio recuerdo a este hombre y también yo probé un par de veces, abriendo de golpe la puerta de la habitación de la que acababa de salir y olfateando el aire mientras el corazón me latía con fuerza.

Simone de Beauvoir dice que «la vejez te atrapa de improviso». Es muy cierto. Hasta hace unos días yo era siempre el más joven en cualquier grupo, en cualquier comitiva, en cualquier mesa de amigos. ¿Qué diablos pasó que al cabo de pocas horas, un día o una semana digamos, pasé de pronto a ser el más viejo? Y sin embargo no me parece que haya cambiado en nada. Tal vez sufro un poco de insomnio, o la memoria me juega alguna mala pasada, o estoy menos dispuesto para las orgías y la juerga y cancelo a las cinco de la tarde lo que había programado por la mañana…

Si como director tuviera que pedirle a un actor que representara el papel de un hombre de sesenta y cuatro años, le aconsejaría que caminara un poco encorvado, que carraspeara cada tanto, que entrecerrara los ojos para mirar y que se llevara al oído la mano temblorosa como hacíamos Flaiano y yo hace unos treinta años, cuando nos divertíamos haciendo payasadas y fingiendo que éramos viejísimos y nos habían internado en un asilo, y Flaiano, mientras arrastraba los pies llamaba: «¡Hermana!, ¡me hice caca encima!». Yo hacía el papel de una religiosa alemana, iracunda, que llegaba con un balde de agua y un escobillón y lo lavaba como si fuese un elefantito sucio, y después venía la escena de dos viejecitos en un paseo público que miraban a las muchachas y se babeaban de gozo, pero sin recordar ya qué se podía hacer con las muchachas. Pinelli, que nos observaba, reía pero no demasiado porque era algo más viejo que nosotros[1].

Pero ¿por qué empezamos con esta pregunta?

—En esta colección ya aparecieron reportajes a políticos, escritores, filósofos y científicos. Tú eres el primer cineasta, ¿cómo te sientes en compañía de todos ellos?

Un poco fuera de lugar. Incrédulo, poco convencido, inclusive a riesgo de parecer un hipócrita que se hace el modesto. No me parece haber cambiado mucho desde que a los diecisiete años vivía lleno de una curiosidad participativa pero irresponsable; postergué siempre para el día siguiente

actitudes eventualmente más serias y comprometidas. Me avergüenzo pero todavía me parece actual ese sentimiento de ansiosa espera para escuchar el sonido de la campanilla que en la escuela anunciaba que la clase había concluido, clase que a veces escuchaba hasta con deleite, pero ¿quién sabía lo que estaba pasando en ese momento en la plaza, o allá en el muelle, o en el mercado? Siempre imaginaba que cuando yo no estaba tenían que suceder Dios sabe qué cosas fascinantes, hechos extraordinarios, encuentros, historias, personajes… Y también ahora, mi estimado Grazzini, mientras estoy aquí contigo, no puedo sino pensar en quién sabe qué mujer espléndida estará cruzando en este momento la plaza de San Silvestre. ¿Por qué no vamos allí a ver, en vez de estar aquí haciéndome esta entrevista? ¿Qué sentido tiene este despiadado ritual de preguntas y respuestas?

—Todavía no se inventó un modo mejor de espiar en la trastienda de los artistas y uno no se cansa jamás de fisgonear en la tuya…

—Me doy cuenta de que ante cada una de tus preguntas charlo como si me hubieran dado cuerda y te parecerá contradictorio lo que voy a decirte pero en verdad nunca sé qué contestarte, porque no sé a quién interrogas ni qué es lo que preguntas. Quiero decir que el aspecto más embarazoso y esquizofrénico de la entrevista es que quien se somete a ella debe aceptar creerse algún otro, es decir, alguien que sabe, que tiene ideas generales, que tiene una visión del mundo y discurre acerca de la existencia, la religión, la política, el amor o los tiradores que lleva puestos.

Yo no tengo ideas generales y me parece que me siento mejor no teniéndolas. Por eso me encuentro muy incómodo en una entrevista que de algún modo intenta obligarme a que me exprese. A medida que los años pasan me parece tener cada vez menos necesidad de comprender y digo comprender en el sentido de racionalizar la relación con la realidad. Al menos yo lo siento así. No quiero organizar el mundo. Lo poco que tengo que decir, cuando me da la gana de decirlo, trato de decirlo en mis películas, cosa que me entretiene muchísimo. Ya verás, esta entrevista será un tormento. Habrá muchas preguntas que no contestaré; otras que eludiré con las anécdotas de siempre, más o menos inventadas, y cuando hayas compaginado el libro, querré revisarlo todo, corregirlo, tratar de impedir su publicación y tacharé preguntas y respuestas e intentaré escribirlo de nuevo. Nos espera una temporada triste: decepciones, enojos, abogados, quizás hasta dejemos de saludarnos. De todos modos, sigamos adelante.

—Cuento sobre tu mesa 129 bolígrafos, 21 lápices y 18 rotuladoras. Me parece un poco excesivo…

—Cuando comienzo una película paso la mayor parte del tiempo en el escritorio y no hago sino garabatear nalgas y tetas. Es mi modo de buscar la película, de comenzar a descifrarla a través de estos rasgos. Una especie de hilo de Ariadna para salir del laberinto.

—A propósito, se publicó hace poco un libro con tus dibujos. Más que una recopilación de bellos dibujos, se tiene la sensación de recorrer un «álbum de familia» de tus películas. ¿Entró alguien acaso a la trastienda de Tragafuego y liberó a todos sus títeres?

—No sé bien cómo han sacado a relucir todos estos garabatos. Con esto no quiero decir que los desconozco; los hice yo, son esos que bosquejo en hojas «extra strong» durante la preparación de mis películas. Es una especie de manía, toda mi vida garabateé. Cuando era muy pequeño pasaba horas

borroneando con lápices, tizas y colores todas las superficies blancas que encontraba a mi paso, hojas de papel, paredes, toallas, servilletas de los restaurantes. Hasta la matrícula de mi automóvil que tengo en el bolsillo, está llena de dibujitos. En cuanto a los bosquejos que hago al comenzar cada película, pienso que es una manera de tomar apuntes, de detener las ideas. Hay quienes de prisa trazan palabras, describen sensaciones. Yo dibujo, esbozo los rasgos de un rostro, los detalles de un vestido, las posturas de una persona, algunas características anatómicas. Es mi modo de acercarme a la película que estoy haciendo, de comprender de qué tipo es y empezar a mirarla de frente. Y después estos bosquejos, estos apuntes terminan en manos de mis colaboradores. El escenógrafo, el encargado del vestuario o del maquillaje los utilizan como modelo en base al cual canalizan su trabajo y comienzan también ellos a familiarizarse con el humor de la historia, su naturaleza, sus connotaciones. De este modo la película tiene en estos *sketches* una especie de fragmentación especular.

Un editor alemán, amigo mío, empezó a decir que le agradaban y que quería compilarlos en un álbum. Y cuando me mostró el volumen debo confesar que también yo me sugestioné. Además de la autoridad que les confería el hecho de estar impresos, dignidad propia de todo libro, además de la elegancia de la disposición, la compaginación y el papel satinado que les infundían un fondo llamativo que de otro modo hubiera sido inimaginable, me asombré al advertir que volviendo a ver mis dibujos reunidos los encontraba no digo bellos pero sí curiosos, sinceros, como pequeños símbolos que contenían misteriosamente las intenciones y el estilo de la película a la que se referían.

Laterza quiso ir más allá y completar esa antología extemporánea, ocasional, con un compromiso más orgánico, más documental, de acuerdo, pienso, con el espíritu de la editorial y logró seguir los rastros de estos dibujos míos, encontrándolos en uno y otro lado, obteniéndolos de amigos, conocidos y colaboradores. Una cantidad de garabatos y personajes, caricaturas, notas, dibujos cómicos que con frecuencia yo, que nunca conservo nada, ni siquiera recuerdo haber hecho.

—Bien, arranquemos de aquí para hacer rápidamente una ficha autobiográfica. ¿Crees haber «hecho carrera», haberte convertido en un artista pasando de dibujante de tiras humorísticas a realizador de películas? Tu historia, ¿sigue un hilo? Tratemos de desenredarlo juntos a partir del 20 de enero de 1920, día en que naciste en Rimini. Capricornio. ¿Crees mucho en la astrología?

—Me agrada creer en todo aquello que estimule la fantasía y me ofrezca una visión del mundo y de la vida más seductora o que sea, de algún modo, más acorde con mi manera de ser. La astrología es un intento muy sugestivo y entretenido de interpretar el sentido de las cosas, el porqué y el cómo, y si alguien se siente protegido por este sistema que en el fondo tiene también su aspecto racional, ¿de qué sirve desilusionarlo y decirle que son ridículos cuentos de hadas y que hoy ya no es posible creer en estas tonterías?

Mi impresión es que las cosas no han cambiado mucho dentro de nosotros, que en el fondo seguimos teniendo sueños idénticos a los que tenían los hombres hace tres o cuatro mil años y que frente a la vida tenemos los mismos miedos de siempre. Me gusta tener miedo; es un sentimiento ávido que produce un placer sutil. Siempre me sentí atraído por todo aquello que me daba miedo. Creo que el miedo es un sentimiento sano, indispensable para gozar la vida. Considero que es

absurdo y peligroso pretender liberarse del miedo. Ni los locos ni los superhombres de las tiras ni los superhéroes sienten miedo. En el liceo experimentaba una antipatía instintiva por Aquiles: ¿cómo se podía ser tan inhumano y no tener jamás miedo de nada? No quiero significar con esto que consulto el horóscopo de las revistas de actualidad para saber a quién encontraré por la tarde o que tiro al aire la monedita para decidir qué corbata me pondré por la mañana, Pero el hecho es que me siento, más protegido por todo aquello que no conozco y me siento más a mis anchas en las situaciones inciertas, indefinidas, en penumbras, y creo que se debe a mi actitud natural el hecho de que algunas veces me espere a la vuelta de la esquina lo insólito, lo inaudito, lo asombroso o quizá, para decirlo de manera más modesta, lo extravagante. Tuve así la etapa de la astrología, la del ocultismo, la del espiritismo y ya que estamos en el tema, déjame agregar que mientras preparaba *Julieta de los espíritus* conocí médium y videntes dotados de poderes tan extraordinarios que podían transformar en apacibles consejos la altanería, la jactancia y la seguridad inquebrantable de algunos de mis amigos que a menudo habían reído estrepitosamente ante esta inclinación mía a exaltarme por cuanto revela realidades más agudas.

Además, también yo puedo dar fe de haber sido protagonista de episodios inexplicables. Hubo un período de mi infancia durante el cual visualizaba el equivalente cromático de los sonidos: ¿mugía un buey en el establo de mi abuela? Yo veía una enorme alfombra marrón-rojiza, que flotaba en el aire delante de mí, se acercaba, se achicaba y se transformaba en una banda delgada que se deslizaba en mi oído derecho. ¿Se oían tres toques en el campanario? Al instante tres discos de plata se desprendían, allá arriba, del interior de la campana y llegaban fibrilantes hasta mis cejas y luego desaparecían dentro de mi cabeza. Podría seguir horas y horas. Basta con creerme. ¡Y cuántos episodios de «sincronicidad» siguen ocurriéndome!

—Si no me equivoco es Jung que al hablar de «sincronicidad» no sólo se refiere a hechos que ocurren al mismo tiempo, sino también a un fenómeno más misterioso, más inexplicable.

—Si me puedo arriesgar a recordar lo que Jung define como «sincronicidad» me parece que con este término él alude a la verificación de acontecimientos externos, coincidentes con otros internos, que a la luz de la lógica no tendrían entre sí conexión causal alguna, pero en los que por ser ajenos la coincidencia asume un valor profundamente significativo. Tal vez no me haya explicado bien. De todos modos, quiero decir que Jung, al elaborar su intuición, trató de hacernos entender que es posible llegar a una comprensión más íntima de las relaciones que median entre el mundo de la psique y el de la materia. Pero estamos tan alejados y desconfiamos tanto de todo aquello que no se nos presenta controlado por los sentidos y la razón, que estos avisos que nos llegan desde las profundidades, estas informaciones, estas admoniciones, estos consejos que ni el más inteligente y afectuoso de los amigos nos podría dar, pasan ignorados por completo, no los escuchamos y nos hacemos cada vez más sordos, más ciegos, más estúpidos, al punto de ya no captarlos.

Y porque me someto a este tipo de experiencias, elegí a Freddie Jones para el papel de protagonista de mi última película. Yo estaba lleno de dudas. Lo miraba por todos lados: de frente, de perfil, de tres cuartos, y no lograba convencerme de que este actor inglés, rojo por su cabello, rojo por su piel, rojo por todos lados, pudiera encarnar a mi Orlando, periodista italiano simpático y bromista. Lo fotografié cientos de veces, le hice dos largas pruebas y después, mientras lo llevaba en

el automóvil de vuelta al aeropuerto y él dormitaba a mi lado con una sonrisa dichosa en los labios, yo lo miraba casi con odio. «No, no puedes ser mi Orlando», pensaba y nunca un rostro me había parecido más extraño y desconocido. «Pero ¿quién eres?» murmuré con rabia y en ese preciso instante en que me hacía esta pregunta, del otro lado de las ventanillas del automóvil que iba a la carrera, detrás, del perfil de Freddie Jones que ahora roncaba, veo un cartelón de veinte metros de largo con una enorme inscripción: «ORLANDO». Me rendí de golpe, me quité todas mis dudas. Contratado. ¿Lo viste en la película? Lo encuentro perfecto en ese personaje. Es probable que Freddie Jones se resienta algo si llega a saber que lo elegí no tanto por sus condiciones sino por la publicidad que una fábrica de golosinas hace en la carretera y de manera tan llamativa de un helado que se llama justamente «Orlando». Pero así fue: los caminos del Señor…

Hasta respecto de esta entrevista tuve un aviso que espero no pertenezca al mismo tipo de experiencia de «sincronicidad». ¿Te la digo? Sí. Estoy aquí en mi estudio y te espero para comenzar nuestra charla. Y me pregunto, ¿con qué objeto conceder la enésima entrevista cuando acaba de publicarse un librito que diría que hasta contiene demasiadas? Estoy perplejo, descontento. ¿No sería mejor abandonarla? Y mientras pienso esto, me salta a la vista el diario que dejé sobre el sillón y un título a seis columnas: «ERROR FATAL». Así está escrito sin lugar a dudas. O quizá sí puede haber dudas o más bien ambigüedad como en todas las respuestas del oráculo. El «error fatal» ¿consiste en hacer la entrevista o en no hacerla?

—¿Te sientes muy apegado a la Romagna?

—Pero yo sólo pertenezco a medias a la Romagna, porque mi madre es romana y de muchísimas generaciones. Un primo mío, aficionado a la genealogía, descubrió que las primeras noticias sobre los Barbiani, apellido de mi madre, se remontan al 1400 y que hubo un Barbiani en la corte pontificia del papa Martín V. Era boticario y fue involucrado en un proceso por envenenamiento y mandado a la cárcel en donde pasó unos treinta años domesticando ratones y arañas. ¡Quién sabe! Tal vez parte de mi vocación por ser director podría provenir de ese lejanísimo antepasado.

Soy pues medio romano y de hecho, cuando en 1938 vine a Roma para vivir definitivamente aquí, me sentí enseguida mejor que en mi propia casa. ¿Y cuál es entonces mi parte «romagnola»? Si nos atenemos a la tradición que pretende que el oriundo de Romagna es extrovertido, sensual, generoso, muy sociable, amante de la compañía y de las discusiones, entusiasta de los entretelones de la política, renegado que proclamándose ateo manda a su mujer y a sus hijas a la iglesia porque alguien de la familia tiene que estar en buenos términos con el padre-eterno, bueno, no creo ser un ejemplar que reúna méritos y defectos tan simpáticos. Y en especial en cuanto a la pasión por la política, antes parezco esquimal que «romagnolo».

—Pero ¿cómo es posible que no te intereses por la política?

—No soy un *homo politicus*, nunca lo fui. La política y el deporte me dejan totalmente indiferente, inerte, no me siento partícipe y cuando viajo en tren o estoy de huésped en alguna casa particular, mis posibilidades de conversación se reducen a cero.

En verdad no me jacto de mi inveterada apatía por la política que me pone sin cesar en una situación incómoda. Con frecuencia los amigos, la sociedad, la indignación tenderían a impulsarme a asumir posiciones ideológicas definidas, a adoptar actitudes de mayor voluntarismo, a ayudar a

imprimir un cambio, a superar la inercia, a hacer funcionar una maquinaria atascada de cuyo engranaje, mal o bien, formo parte y dentro del cual vivo y actuó. Por eso también yo quisiera poder lubrificar estos mecanismos para que fueran más eficientes, más justos, más decorosos para todos. Pero cuando todo esto apunta a traducirse en una acción, en una praxis operativa, en la adhesión a determinados grupos, discusiones, manifestaciones, declaraciones, convocatorias, confrontaciones, la sola sospecha de poder verme involucrado en ese mundo encasillado entre debates y reuniones, en ese activismo de tertulias entre vocacionales y postlaborales que existen siempre en la administración de la «cosa pública», me empuja hacia una zona franca, quizás irresponsable e infantil, pero en la que me alegro de haber superado el peligro ocupándome de las únicas cosas que me interesan, hacer películas. Reconozco que la mía puede ser una actitud neurótica de rechazo al crecimiento, determinada tal vez, en parte por haber sido educado durante el fascismo y por tanto no educado en modo alguno para participar en primera persona de la política como no fuera en las demostraciones públicas y manifestaciones, y en parte por haber conservado a lo largo del tiempo la convicción de que la política es una cosa de «grandes», de señores que como decían los libros de historia cavilaban acerca de los destinos patrios y de la suerte de la humanidad. Podían tener el gesto un tanto histriónico de Mussolini o la circunspección de un Giolitti —así lo describía Galantara—, o remitirse a modelos más característicos aún, de la época del *Risorgimento* italiano, inmortalizados en el mármol: Crispi, Ratazzi, Minghetti, Ricasoli, el barón de hierro, cuyas figuras aparecían siempre representadas de pie, en el Parlamento, en el momento de pronunciar un discurso ante colegas graves y barbudos, de levita negra.

Es eso, es probable que aún hoy sienta las limitaciones de no haber mamado nunca durante la edad de mi formación el verdadero significado de la democracia como no sea el de aquélla, tan lejana cuanto la ciencia ficción, aprendida en las clases de griego y de filosofía: la polis, el gobierno del pueblo, Atenas, el ciudadano, los derechos y obligaciones, Platón, Pericles, Sócrates, la mayéutica. Posiblemente en la democracia tal como nosotros podíamos vivirla nos faltó, no formó parte integrante de nuestra cultura, toda esa lección de civilidad y concientización que podíamos percibir a través de las películas norteamericanas en las que aparecía el *sheriff* como defensor de la ley, y los voluntarios, designados de inmediato ayudantes de ese *sheriff*, montaban a caballo y perseguían a los delincuentes, o aquella que advertíamos en las grandes ciudades con sus rascacielos, con la gente que salía de sus oficinas, las multitudes que tenían una ocupación, una dignidad, un bienestar, una libertad que les permitía construir su existencia con un optimismo descarado; esa mitología anglosajona de las democracias que el niño respira desde que tiene seis meses de vida y debe aprender a respetar la decisión de una mayoría e incluso a compartirla, porque también él tiene en sus manos las herramientas para formar parte, a su vez, de esa mayoría y desviar el curso de la historia. Y todo esto, de alguna manera, nos dejó la convicción de que para hacer política siempre están los demás, aquellos que la saben hacer.

Hasta cuando las cosas marcharon después de otra manera y hubo una guerra y se derrocó un régimen y se construyó un nuevo período, un nuevo Estado que parecía por fin alinearnos junto a los países más civilizados, más avanzados, más importantes, incluso entonces la democracia llegó, para nosotros, como una palabra enajenante, como una liberación inesperada de una situación individual de dependencia con la que sin embargo habíamos tenido que convivir durante tanto tiempo, durante

tantos siglos que pasó a ser una condición biológica, un dato somático, una deformación funcional difícil de dejar de lado, de ignorar. Será pues porque viví en medio de toda esta confusión, será por la confusión con que intenté hablarte, aun admitiendo mis limitaciones sin complacerme por ello, que debo confesar que hasta el día de hoy tengo la impresión de que sean otros hombres, otra gente, los llamados a dirigir la cosa pública, a tomar decisiones, a administrar de manera pragmática esa dimensión de lo cotidiano, de lo contingente y hasta de lo efímero algunas veces, y será por eso que me siento por completo desprovisto en ese sentido y orgánicamente inadaptado. Si hay que admitir determinados destinos, determinadas tendencias, me parece que también se puede comprender que un artista que está llamado a expresarse deba moverse en terrenos diferentes en absoluto, que en algunas ocasiones son precisamente los relacionados con lo inmutable o al menos con una esfera menos sujeta a variaciones, a revoluciones violentas, porque se acerca a la condición del espíritu, del conocimiento, de la representación de lo interno antes que de lo externo. En aquella fábula oriental del aprendiz de brujo, el libro de la sabiduría al que él accede al cabo de una larga exaltación mística, está compuesto de hojas que son espejos, única posibilidad de conocer y de conocerse. No sé si esto podría ser de alguna utilidad para aquel que debe enfrentarse a diario con todos los problemas prácticos, las mediaciones, los equilibrios, los tiempos escasos, los vencimientos, el trajín, el voto y el consenso que la administración de la sociedad genera.

—Pero ¿por qué has asociado la política y el deporte con la misma inveterada hostilidad?

—Sé que en un país como Italia me arriesgo a ser impopular diciendo que nunca he visto un partido de fútbol pero es cierto, el deporte nunca me interesó. Es más, cuando por casualidad he tenido que asistir a alguna competencia deportiva, baloncesto, esquí acuático, maratón, siempre me aburrí. En algunas ocasiones, cuando era pequeño, me tocaba recoger las pelotas en la cancha de tenis, pero siempre fue un misterio para mí que dos señores en calzoncillos pudieran divertirse arrojando la pelota de un campo al otro durante horas y horas. Una vez, como cronista del *Corriere Padano* cubrí *La vuelta de Italia* y sólo recuerdo un cansancio terrible, riñas brutales, vuelcos terroríficos. Después de dos corresponsalías abandoné o, mejor dicho el director me sustituyó porque confundía los nombres y me faltaba el tinte heroico, participativo, conmovido.

Quizá la lucha grecorromana despertaba en mí algún interés, probablemente porque al sentirme acomplejado por mi flacura esquelética envidiaba a aquellos jóvenes de fuertes músculos que podían exhibirse casi desnudos ante el público. La competencia, la lucha, el concurso, el desafío, la rivalidad, más que la indiferencia provocan mi hostilidad. Claro que en el fondo siento una secreta solidaridad con aquel que pierde y la situación que pone a unos frente a otros para determinar quién es el más fuerte, el más ágil, el más valiente o incluso el más bello, suscita siempre en mí un sentimiento de extrañeza, de rechazo, de rebelión.

¡Las mil millas! Eso sí que lo recuerdo con gusto. Era un acontecimiento importante como Navidad, la fundación de Roma, la Fiesta de las Flores, los fuegos artificiales, fechas todas ellas que sembraban el año de hechos extraordinarios, esperados, fascinantes. También la bendición de los animales en el templo consagrado a San Antonio de Padua era una fiesta apasionante. En medio de los rebuznos, ladridos, cacareos y gruñidos un fraile gordinflón pretendía que pollos, pavos, gansos y cerdos callaran durante la función porque de lo contrario no los bendecía. Con los puños cerrados

bajo el hocico de los burros, los amenazaba con ferocidad: «¡Te doy una pina en la cabeza, otra que agua bendita!». Ya sé que estoy divagando pero es que no sé qué decir de los deportes.

—Estabas hablando de las Mil Millas…

—¡Ah! Los preparativos para el paso de las Mil Millas comenzaban dos días antes. Se sacaban todos los bancos de las plazas a la entrada y a la salida de la Avenida; se cerraban los negocios; los que tenían ventanas y balcones las alquilaban a precio de oro, los más pobres se arriesgaban al ubicarse sobre los techos; se largaban estafetas en motos y bicicletas que llegaban hasta diez kilómetros más allá de la ciudad, en plena campiña. En la tarde del día de la carrera, cinco o seis horas antes, ya no había nadie por la calle. Todos en las galerías o en las ventanas como si fueran los palcos de la ópera, el jefe del ayuntamiento, el conde, la mujer del secretario, enfocaban con sus prismáticos el arco de Augusto, situado al fondo de la Avenida, donde habría de aparecer el primer automóvil. Muchos agitaban banderas, otros flameaban mantas, se arrojaban higos secos de una ventana a otra. Entonces no había radio. Nada se sabía de lo que estaba sucediendo en la competencia. Sólo se sabía, por alguno que tuviera teléfono, que una hora antes habían pasado por Parma y se calculaba por lo tanto que en unos cincuenta o setenta minutos el primer bólido habría cruzado como una flecha la Avenida, totalmente vacía y limpia, excepto algún locuelo de los que nunca faltan que en un delirio de grandeza venía pedaleando como un canguro y haciendo con la boca el ruido de los caños de escape de un Bugatti. En general, a la hora del crepúsculo, un motociclista con una trompeta anunciaba que estaba por llegar el primer automóvil. Alaridos desde todas las ventanas: «¡Es Bordino! ¡No, es Campari! Pero no, es Brilliperi, me reconoció y me saludó con la cabeza». Había otro inconsciente que en cuanto veía aparecer un automóvil partía en cuarta con su miserable moto tratando con desesperación de flanquear durante algunos segundos al estrepitoso automóvil, llevando en la mano una olla que a toda costa quería entregar al corredor: «¡Los “passatelli”! ¡Los hizo mi madre! ¡Te harán bien!». Invariablemente lo arrestaban y los «passatelli» los comía él en la comisaría, quizá con el oficial de policía. Después venía la oscuridad, cena fría en las ventanas, besuqueos, algunos cantaban. Y así toda la noche, con el estrépito terrorífico y los haces de luz de los automóviles tragados enseguida por la penumbra. Al alba, los más tenaces dormían con la cabeza apoyada en los antepechos de las ventanas, y al paso de los autos, cada vez más espaciados, abrían los ojos poniéndolos en blanco. «¿Quién era?». Las respuestas se tornaban cada vez más obscenas y alrededor de las siete de la mañana todo había terminado.

—¿Eras bueno en la escuela?

—Del jardín de infantes y de la primaria no recuerdo nada. Ah, sí, la lega del convento de las hermanas Vicentinas, esas que llevan un gran sombrero con alas largas como las de las gaviotas. Tenía el cabello rapado como los penados de las tiras cómicas y la cara siempre roja por las erupciones turbulentas de la sangre. No sabría decir la edad de la jovenzuela, quizá 15 o 20 años. Lo que recuerdo es que cada tanto me abrazaba, me apretaba, me restregaba contra ella en medio de un olor de cáscara de patatas, aroma de caldo rancio y ese olor que despiden las faldas de las monjas. Agitado como un muñeco contra ese gran cuerpo sólido y cálido, un día sentí una languidez, un cosquilleo, una comezón en la punta de la nariz que ignoraba lo que era pero que casi me hacía desvanecer de placer. Creo que ésa fue mi primera emoción sexual violenta porque aún hoy el olor

de la cáscara de patatas me hace languidecer un poco.

En la escuela primaria, el maestro Giovannini, durante las fiestas de Navidad o Pascua, desaparecía de a poco tras el montón de regalos que nosotros, como una población conquistada y sometida, le llevábamos, arrodillándonos ante su escritorio con sonrisitas rufianescas. Oíamos su voz sepultada tras la muralla de kilos de queso, cestos llenos de pollos, cajas de vino, patos, pavos. Una vez Stacchiotti, uno que repetía los cursos y que a los dieciséis años estaba todavía en el tercer año de la primaria, llegó a la clase con un lechón vivo, y ese año aprobó. Creo que yo también pasé de una clase a otra sobre todo en mérito al óptimo queso parmesano que mi padre me hacía regalar al maestro para las fiestas.

En cuanto a los dos ciclos de la enseñanza secundaria ya los he contado en *Amarcord* y a través de esa película se comprende que aunque en la escuela aprendía poco, en compensación me divertía mucho. Quizás en la escuela, más que griego, latín, matemática o química de lo que nunca recordé nada, ni siquiera una poesía, una frase, una cifra o una fórmula, aprendí a desarrollar el espíritu de observación, a escuchar el silencio del tiempo que pasa, a reconocer los sonidos lejanos, los olores que llegan desde las ventanas de enfrente, un poco como el presidiario que sabe cuánto tiempo pondrá el triángulo de sol para llegar hasta el catre y distingue el tañido de la campana de la Catedral de aquélla de San Agustín.

Conservo un recuerdo de desidia y alegría durante mañanas enteras, tardes enteras pasadas sin hacer nada, estirando las piernas sobre el pupitre, limpiándome las uñas con una pluma, pensando en Volpina que a esa hora con seguridad estaba en el mar, haciendo el amor con los pescadores, detrás de las rocas. Era marzo; ¿estaría ya totalmente desnuda?

—Para ti, entonces, ¿ésa fue también una «escuela de la ojeada»?

—Es probable que en la escuela haya desarrollado un determinado gusto humorístico, caricaturesco, un modo de observar a las personas hecho de ironía y solidaridad porque esos profesores, a pesar de sus gritos, de los ojos relampagueantes detrás de los anteojos, los insultos, los cuadernos con los deberes arrancados como si contuvieran las herejías más infames, las amenazas gritadas en un dialecto desconocido: «¡Tú tendrías que estar en la cárcel, en el manicomio, no en el colegio!». A pesar de estas actitudes neuróticas, esquizoides, o tal vez inclusive por eso, eran realmente payasescos, patéticos y me inspiraban gran simpatía. Hablaban con acentos y en dialectos que jamás habíamos oído, o quizá sólo en boca de algún oficial de policía «giargianese». En Rímini le decíamos «giargianese» a alguien que venía del sur: los de Matera, Reggio Calabria, Siracusa, Napóles, todos eran «giargianesi» para nosotros. Hasta a un compañero de escuela que era de Ancona lo llamábamos así y siempre se ponía a llorar. En definitiva, nosotros, estudiantes de Rímini que cuando hablamos nuestro dialecto tenemos tantas probabilidades de ser comprendidos como un chino pronunciando un discurso en su idioma y con la cabeza debajo del agua, nos desternillábamos con todo descaro cuando el profesor De Nittis, mientras nos leía al Dante en el infierno, hacía resonar en el aula su tonada de Barletta.

En la escuela aprendí también que existían muchos tipos de italianos y muchos rincones de Italia, uno diferente del otro.

—Puesto que nombraste a* Dante en el infierno*, quisiera hacer un pequeño paréntesis para

preguntarte si es cierto que te ofrecieron varias veces, en especial los norteamericanos, hacer la versión cinematográfica de la* Divina Comedia. *El poema dantesco ha sido siempre una tentación reiterativa para el cine.

—Sí, es cierto, me lo propusieron en tres o cuatro oportunidades y los comitentes ponían la cara larga expresando una gran desilusión porque no lograban justificar mi rechazo. Era grave, muy grave, imperdonable que yo me negara a un proyecto tan elevado. En los últimos tiempos un norteamericano simpatiquísimo, en su intento por convencerme, me decía que yo era el único que podía hacer que los norteamericanos entendieran qué había ido a hacer Dante al infierno.

El proyecto es cautivante, me gustaría hacer una hora de imágenes disparatadas, esquizoides, el infierno como dimensión psicótica proponiendo de nuevo a Signorelli, Giotto, Bosch, dibujos de los locos: un infiernillo mísero, incómodo, estrecho, oblicuo, chato; pero en general el productor que propone la *Divina Comedia* prefiere a Doré: humaredas, bellas culonas desnudas y dragones de ciencia ficción.

Una obra de arte nace en su única expresión. Encuentro que estas trasposiciones son monstruosas, ridículas y aberrantes. En general prefiero argumentos originales escritos para el cine. Creo que el cine no necesita de la literatura sino sólo de autores cinematográficos; es decir, de gente que se exprese por medio de los ritmos y cadencias característicos del cine. El cine es un arte autónomo que no necesita trasposiciones a un plano que en el mejor de los casos sólo será siempre ilustrativo. Toda obra de arte vive en la dimensión en la cual fue concebida y en la cual se expresó. ¿Qué es lo que se toma de un libro? Situaciones. Pero las situaciones en sí no tienen significado alguno. Lo que cuenta es el sentimiento con que se expresa, la fantasía, la atmósfera, la luz, en definitiva la interpretación de esos hechos. Pero su interpretación literaria nada tiene que ver con la interpretación cinematográfica de los mismos hechos. Son dos modos de expresarse distintos por completo.

—Aunque hablas con gratitud y simpatía de tu escuela, al parecer la consideras inadecuada para las obligaciones que deberían existir respecto de la educación de un niño. Si tú fueses ministro, ¿cómo encararías la reforma escolar?

—Yo no tengo hijos; tengo sobrinos que casi nunca veo y, como siempre estoy ocupado haciendo películas, no sé cómo será la escuela de hoy. Imagino que fuera de cierto lavado de cara, fuera de la flexibilización de la disciplina, no debe de ser muy diferente de la de mi época, poco propensa, poco preparada para asumir la responsabilidad de la formación del alumno. Quiero decir que el niño llega a la escuela a una edad en la que los límites entre la imaginación y la realidad, entre el mundo de la conciencia que todavía está en sus comienzos y el mundo mucho más amplio e ilimitado de lo irracional, del sueño, de la comunicación profunda, son límites muy tenues, separados por una membrana muy delgada aún que conserva poros en los cuales se verifican intercambios, ósmosis, infiltraciones inesperadas. Esta especie de estado de gracia que después, con los años, desaparece con rapidez en lugar de reconocérselo y protegérselo como algo precioso, como un depósito áureo de conocimiento, de dilatación de las capacidades vitales, es ignorado de modo programático ya desde el tiempo del colegio y se lo ve casi con recelo, con desconfianza si llega a interferir en ese orden convencional en el que debe encasillarse al niño. Nadie tiene la culpa, forma parte de la pereza mental, del desgano, de la incapacidad con la que por lo general tratamos los problemas de la

educación, la distracción de fondo que alimentamos respecto del mundo de la infancia, convencidos como estamos de que el niño es un error total al cual se debe poner remedio. Se trata, en cambio, de un personaje cuando menos extraño, insólito, que dispone de medios aún rudimentarios pero intactos para ponerse en contacto con la realidad y que al igual que los elementos de la naturaleza, conserva conocimientos que nosotros hemos perdido y sabe muchísimas cosas que nosotros hemos olvidado y nos hemos visto obligados a borrar.

Si tuviese un hijo ante todo trataría de educarlo yo mismo. Por norma, los padres hacen lo contrario. Le enseñan al hijo las cuatro ridiculeces que saben y no les piden nada más. Nunca vi a un padre agacharse para preguntarle al niño qué hace, qué quiere, cómo ve el gato, cómo es la lluvia, qué soñó durante la noche o por qué siente miedo. Estamos atrapados totalmente por nuestros problemas y por nuestra visión miope de la realidad.

Siempre me atrajeron estos pequeños locos tan cómicos con sus gestos, su prepotencia, su crueldad y ese aspecto de inocencia animal. La película que más me lamento de no haber hecho —pero es casi imposible— es una historia con unos treinta niños de dos o tres años, que viven en un caserío en la periferia de la ciudad. Me atraen las misteriosas comunicaciones telepáticas entre los niños, las miradas que cambian entre sí cuando se encuentran en las escaleras o en los rellanos, o cuando están detrás de una puerta o dentro de una cuna o los llevan de la mano como a un manojo de legumbres. La vida en un gran palacio vista e imaginada por niños, con historias de amor total, de odió y de infelicidad, siempre por las escaleras, los balcones y el pequeño jardín del frente. Hasta que estos niños, arrastrados como liebres, son llevados al orfelinato y, ahí, castrados desde el primer día.

De todos los proyectos que perduraron, éste, junto con el *Mastorna*, se me aparece una y otra vez con aire de reproche. Podría ser una película muy conmovedora y comiquísima. Estas criaturitas rollizas me parecen ser los depositarios de grandes riquezas, tienen una pequeña e inmensa caja fuerte dentro de la cabeza, en el corazón, en la panza, con secretos que de modo paulatino evanescerán.

—Volvamos a los recuerdos de infancia, ¿qué tipo de chico eras?

—A veces caen en mis manos viejas fotografías, donde también estoy yo, vestido de marinero, de pie junto a mi hermano, detrás de mi padre y mi madre sentados en dos sillones de terciopelo. Recuerdo que tuvimos que trasladarlos al estudio del fotógrafo, socialista y vigilado por el jefe de policía, porque mi madre quería hacerse fotografiar sentada en ese sillón con Titina en sus faldas, una perrita a la que llamábamos así en homenaje al general Nobile, que en ese período pasaba un mal trance con su mochila en la *Tenda Rossa*.

Y en otra fotografía estoy zambullido en medio de cuarenta compañeros de escuela y hago el bufón encorvado como Lon Chaney en *El Jorobado de Notre Dame*. En otra estoy solo, muy delgaducho, con un traje de baño rosado y celeste que me llega hasta las rodillas; sonrío con los ojos dirigidos al cielo, en una pose de corderito inocente, y los cabellos untados de brillantina dibujan sobre mi frente un rizo inefable. ¡Vaya uno a saber qué me habría prometido el fotógrafo para que me sometiera de ese modo…!

Observo esas fotografías: ¿se puede comprender qué tipo de niño era?, ¿era bueno?, ¿era

sincero?, ¿era feliz? Y, ¿qué es lo que quedó de ese chiquillo delicado y afeminado? Ya dije en otras ocasiones que aunque con frecuencia se me defina como el «director de la memoria», de mi vida de muchacho recuerdo poquísimo. Pero para satisfacer tu curiosidad, me quedó grabado un episodio que en manos de un psicoanalista podría sugerir la interpretación de un carácter y de una vocación y hasta el presentimiento de un destino. Me gustaba que me compadecieran, que me creyeran indescifrable, misterioso. Me complacía que me malentendieran, me complacía sintiéndome víctima, incomprendido. Llevado por quién sabe qué fantasías de venganza, simulé un suicidio: con la tinta roja robada de la oficina de mi padre me embadurné la frente y las manos y me tiré sobre el suelo, que estaba helado, en el fondo del hueco de la escalera. Y ahí, muy quieto, sin respirar, me puse a esperar que alguien se asomara y lanzase el primer grito de horror. El corazón me latía de prisa, los ladrillos estaban muy fríos, me había dado un calambre en la pantorrilla que me hacía temblar toda la pierna y pensaba: «Mejor así, es el temblor de la agonía». Pero también tenía miedo. Y si mi madre, al verme así, enloquecida de dolor, ¿se hubiera arrojado también ella al hueco de la escalera? «Esperemos que no», pedía yo y resistía, esperaba, conmoviéndome muchísimo por mi destino ingrato. Después alguien abrió el portón, sentí que me tocaban la rodilla con la punta de un bastón, Era mi tío, que con un rostro inexpresivo, me decía: «¡Levántate, payasín, ve a lavarte la cara!». Creí morir de veras, por la rabia, por la mortificación, y durante años y años odié a este tío inteligente y desalmado.

—Cuando estalló la guerra de Etiopía estabas en el primer año del liceo. ¿Qué recuerdos conservas de entonces?

—La partida de los voluntarios de Rímini, entre banderas y cantimploras de vino, con la gente que los miraba inhibida porque veíamos caras, con casco y uniforme, que nunca hubiéramos imaginado que pudiesen llevar una mochila en la espalda y entre las manos un fusil con la bayoneta calada. Estaba Gigin de los Fosos, así llamado porque siempre iba a hacer sus necesidades en un foso detrás de la cárcel, con furia y escándalo de las lavanderas que le tiraban los zuecos y hasta algunos pedazos de jabón grandes como ladrillos. Y también Ciapalos, otro sobrenombre intraducible y de una obscenidad total. Estaba el hijo del gobernador, a quien le decían «el bellísimo Cecé»; estaban Charlot; Masticabrodo, que iba a estudiar para cura, pero se enamoró después de la dueña de una heladería; Rodríguez, campeón de peso medio y pesado cuya cara le valió el apodo de Sing-Sing y que en ese entonces, con su boca desdentada por todas las trompadas que recibió, entonaba *Faccetta nera* y todos los demás le hacían coro, lanzando mirabas furibundas a su alrededor como para acusarnos a cuantos nos quedábamos. Entre gritos desaforados más cantos y flamear de banderas negras y tricolores, el tren arrancó en medio de un gran nubarrón y desde una ventana uno de los voluntarios, no se sabe si de felicidad o de rabia, tiró una naranja que le dio en la cara al telegrafista que muy patriótico hacia flamear un banderín blanco, rojo y verde.

Recuerdo algunos anuncios colocados sobre las paredes de Rímini, donde había un legionario que con un hacha rompía las cadenas de toda una familia de negros. Y las primeras tarjetas postales con negritas de senos desnudos, y los comentarios técnicos formulados con voz mesurada por Gigino Melandri, gran entendido en bellezas exóticas: «Como ven, muchachos, la negra tiene tetas pequeñas y distantes y no se pueden chupar al mismo tiempo. Pero si colocáis la boca en el medio podréis

mover la lengua, tic-tac, a derecha e izquierda, con un resultado que para el caso equivale a una lamedura única de ambos pezones». Lo escuchábamos en asombrado silencio y no faltaba alguno que quisiera probar invitando al compañero a hacer de negra.

Recuerdo también las acostumbradas payasadas que hacíamos en la escuela. Íbamos en comisión, tres o cuatro, a ver al rector y, con voz temblorosa de emoción y fervor, pretendíamos que el buen hombre nos entregara la bandera para celebrar a nuestras gloriosas tropas que habían entrado en… «¿Dónde?», preguntaba el rector que era una excelente persona, un exbibliotecario con una narizota pálida que le daba un aire de conejo, «¿dónde entraron?». Y nosotros nos cuadrábamos: «A Waffankul, señor rector, cerca de Tolintesác». El pobre debía sospechar algo en cuanto a la existencia de estas localidades pero es probable que no tuviese el coraje de hacer objeciones, porque en una oportunidad el secretario de la comuna, en el discurso de inauguración del año escolar, dijo que sí, que estaba bien enseñar a Leopardi, pero «cum grano salis», porque hay otras cosas mejores como la poesía patriótica, y el rector, para quien Leopardi era un dios, se sentía vigilado con intenciones aviesas. Por eso nos entregaba la bandera y nosotros, presas de una abyecta alegría, íbamos a hacer bulla bajo las ventanas del liceo científico, después a las escuelas técnicas, después a la normal, liberando a los estudiantes de las demás escuelas y por último nos íbamos todos al mar a celebrar Waffankul.

—¿Qué hay de cierto en la leyenda de que un día te fugaste de tu casa para seguir un circo?

—Lo que hay de cierto es que me hubiera gustado muchísimo que fuese verdad. Me siento un poco incómodo teniendo que volver a hablar del circo después de haberlo hecho en todas mis películas. Puedo decir que las coincidencias más o menos misteriosas, indescifrables, ya existían. Una especie de reverberación exultante, profética, anticipadora, eso es cuanto recuerdo de la primera vez que puse los pies bajo el regazo jadeante, húmedo, silencioso, de una carpa de circo. Me sentía en mi propia casa dentro de ese gran hueco encantado, con el aserrín húmedo, los golpes de martillo, las caídas sordas que venían de algún lado, el relincho de un caballo… Era el circo de Pierino que ya describí en *Clowns*, un circo que debía ser muy pequeño pero que a mí me pareció inmenso, una nave espacial, un globo aerostático, algo en lo que hubiera podido viajar.

Cuando llegó la hora del espectáculo y alrededor de mí que estaba sentado en las rodillas de mi padre estallaron las cornetas, las luces, los aplausos, el redoble de tambores, las mímicas y gritos de los payasos, su desaliño bufonesco y andrajoso, su cómica irracionalidad, tuve la confusa sensación de que me estuvieran aguardando, de que me esperaran. Me pareció que me reconocían, como los títeres de Tragafuego cuando desde el escenario ven a Pinocho al fondo, en el telón y lo saludan como a uno de los suyos y lo llaman por su nombre, abrazándolo y bailando juntos durante toda la noche. Volví todos los días al circo, cerca de mi casa, hasta que acampé ahí, mirando los ensayos y todos los espectáculos. Una vez me buscaron con desesperación hasta la medianoche y a ninguno de la familia se le ocurrió pensar que estaba a pocos pasos de ahí. Pero una semana más tarde el maestro Rivo Giovannini supo de esa ausencia mía y me hizo una severa reprimenda en la escuela. «Tenemos un payaso en la clase», dijo señalándome con el puntero. Y yo casi me desmayé de placer.

—En tu adolescencia, ¿qué hacías, qué pensabas?

—Pero ¿qué quieres que pensara un muchachito provinciano que vivía en familia, con el

fascismo, la iglesia, el liceo, el cine norteamericano y que durante el verano iba al mar donde estaban las alemanas en traje de baño? No tengo grandes recuerdos y los que conservaba los volqué en mis películas. Al entregar mis recuerdos al público los borré y ahora ya no sé distinguir aquello que realmente sucedió de aquello que inventé. Y abriéndose paso a empujones entre los personajes de mi adolescencia en Rímini, aparecen los actores o los otros personajes que los interpretaron en las reconstrucciones escenográficas de mis películas. Agoté el álbum de mis recuerdos de entonces. Dame un poco de tiempo e inventaré nuevos. Hace cinco o seis años que los norteamericanos insisten para que haga el *Amarcord N° 2*.

—Rímini…

—En el verano, un enorme resplandor de sol, en el invierno la niebla que hacía desaparecer todo. La niebla es una gran experiencia existencial. En invierno, Rímini ya no existía. Desaparece la plaza, desaparece el palacio comunal. Y el Templo de Malatesta, ¿dónde fue a parar? La niebla te esconde de los demás, te coloca en la clandestinidad más alienante, te tornas el hombre invisible, no te ven y por consiguiente no estás ahí. Este hecho me embriagaba al punto de estremecerme hasta la raíz de los cabellos. Los recuerdos más intensos de mi adolescencia están asociados en gran parte a hechos naturales de los que me agradaba muchísimo ser espectador y que algunas veces me gustaba provocar.

Creo que siempre tuve una cierta tendencia a interpretar las cosas de un modo fantasioso, un poco visionario. La desaparición de la Catedral, tragada por la niebla, me llenaba de gran emoción. En verano, otro espectáculo que me fascinaba era la gran sombra del teatro Vittorio Emanuele que cortaba en diagonal la plaza Cavour. O quizá quería dejarme fascinar para ser diferente de mis compañeros de escuela que no comprendían por qué yo hablaba largo y tendido de esta historia de la sombra que dividía la plaza en dos fetas. El instinto de la representación me atrapaba siempre. Hacía una mezcla de colores para disfrazarme, y cuando era una criatura el día en que una prima mayor que yo llegó de Bolonia, no tuve paz hasta que no le robé el colorete y me encerré en el baño para embadurnarme.

—¿Cuándo comenzaste a hacerte preguntas?

—Nunca me las hice, tampoco hoy me las hago y no comprendo por qué me las haces tú. Como no sé responderme, no veo por qué tendría que molestarme con preguntas de carácter general. De las lecciones de filosofía en el liceo sólo recuerdo al profesor. Se llamaba Dell'Amore, era de Avelino. Escribía poesías al estilo de D'Annunzio, muy sensuales, y una vez por mes nos las leía con su linda cara de meridional, ojos relampagueantes, cabello largo (como los que se ven a menudo en las comisarías), agujeros en las medias, el cutis un poco picado de viruela, labios gruesos sobre los que pasaba su gran lengua roja. A mí me caía muy simpático pero en la clase estaba un tal Timbracci Duilio, hijo de un tremendo santurrón que en las procesiones, vestido como un fantasma, llevaba la Cruz y cantaba con el entrecejo fruncido, cargado de amenazas. Y fue precisamente durante una procesión que el pobre hombre casi se desmayó y rodó con la cruz destrozando el escaparate de un comercio. Y su hijo le fue a alcahuetear al rector que el profesor Dell'Amore leía en clase poesías licenciosas durante la hora de filosofía. Desde ese momento, cuando le pedíamos que nos declamara sus poesías, Dell'Amore, halagado pero triste, se negaba, nos rogaba que no insistiéramos y

empezaba a hablar de Spinoza.

Hasta ese año escolar nunca había sabido que existiese una ciencia que intenta enseñarnos quiénes somos y dónde vamos. Escuché fascinado las primeras lecciones. Me parecía que al fin había llegado a nuestro liceo alguien que sabía decirnos cosas interesantes, además del profesor De Nittis que leía a Homero como Ermete Zacconi y nos conmovía hasta las lágrimas.

Sin embargo debo confesar que recuerdo muy poco de todas esas construcciones geniales del pensamiento humano, de todos esos universos conceptuales. La escuela y la vida eran dos cosas separadas en absoluto. Era inusitado que la humanidad, la concreción o la fantasía auténtica iluminaran el mundo de la escuela, ese abstracto persecutorio de papel. De todas las lecciones del simpático profesor Dell'Amore sólo conservo en la memoria la sonrisa desafiante y satisfecha con la que después de pedirnos guardar silencio, preguntó casi deletreando: «Estimados jóvenes, según vosotros, si en un concurso de carrera pedestre partiesen juntos a lo largo de un trayecto rectilíneo Aquiles el de los Pies Ligeros y una tortuga, ¿quién llegaría primero?». Aniquilando su complacida seguridad, me levanté y dije: «¡La tortuga!». Como es natural, no supe explicar el porqué, pero para satisfacción de mis compañeros de escuela Zenón había resuelto el desconcertante problema muchos siglos antes[2].

—Vamos a Florencia. ¿Por qué justo a Florencia?

—Porque estaba el *420* de Nerbini, a quien le había enviado viñetas y diálogos, y además porque estaba mucho más cerca de Rímini que de Roma o Milán. Concurría todavía al liceo cuando una mañana tomé el tren y me presenté en la redacción de ese diario, donde conocí al dibujante Giove Toppi, el eje de todas las publicaciones Nerbini. Suyas eran las tapas de *Buffalo Bill*, de los *Tre Boy Scouts*, las tarjetas postales de *Faccetta nera bell'abissina*, la mayor parte de las viñetas del *420*. Ilustraba novelas para niños, Salgari, Emma Perodi, anuncios… Pertenecía a la escuela de los figureros como se llamaban los que imitaban a Cario Chiostri, el legendario ilustrador de Pinocho.

Con su narizota, los bigotes blancos, el reloj sobre el vientre, Giove Toppi pasaba día y noche tras su inmensa mesa de dibujo en una habitación que a mí que venía de Rímini me pareció bellísima. Era como el Vittoriale: tapices, cortinados, estatuas, escudos, desnudos femeninos, corazas y allá en el fondo un camastro amplio como una barcaza, sepultado entre almohadones. Toppi me recibió como si fuese lo más normal del mundo que yo estuviese allí. No me miraba. Seguía dibujando y, mientras, me preguntaba si en Rímini conocía a una morena de ojos verdes que lo había vencido en una pulseada. Imagino que le gustaba hacer el papel de aquel que ayuda a los jóvenes a dar sus primeros pasos. En la palma de la mano con la que sostenía el marcador asomaba la cabecita de un pájaro y Giove Toppi, siempre sin mirarme, explicaba: «Quiere estar aquí, no en la izquierda sino justo en ésta con la que debo dibujar. Si lo dejo, aunque sea sólo un momento, llora desesperado. ¿Lo oyes? Me destroza el corazón». Volvía a poner al pajarito en su manota caliente y suspirando, retomaba el dibujo.

—¿Fue así que te contrataron en el «420»?

—Sí, pero casi un año después porque tenía que terminar el liceo. Cuando se trató de inscribirme en la universidad me encontré como frente a un espacio vacío, desierto, nebuloso. «Todos mis compañeros eran claros. El único confuso era yo». Así dice Lao Tse (discúlpame la cita pero te juro

que es la única que me permitiré durante toda la entrevista). Sólo sabía qué no sería; ni abogado como quería mi padre, ni médico como deseaba mi madre, ni ingeniero, ni almirante. ¿Escritor? ¿Pintor? Me seducía mucho ser enviado especial y sentía una gran atracción por los actores cómicos a quienes considero benefactores de la humanidad. Hacer reír a la gente me pareció siempre la más privilegiada de las vocaciones, algo así como la de los santos.

—Pero en aquellos años, en la pantalla, ¿no habrás visto sólo películas cómicas?

—Greta Garbo, Gary Cooper, Tom Mix no me emocionaban tanto, como Keaton, Onlio, Stanlio o Ridolini. A Humphrey Bogart no lo podía tolerar, no entendía cómo podía ser así apergaminado al punto de usar el impermeable hasta para ir a la cama. Greta Garbo infundía respeto, altiva, fantasmagórica, absorbida siempre por problemas de Estado que a nosotros los del primer ciclo de la secundaria nos resultaban algo extraños. Los hermanos Marx me parecían brillantes. Éstos fueron mis padrinos espirituales. Buster Keaton me gustaba más que Chaplin, que me producía una cierta desconfianza, con esos ojos claros de gato y esos dientes agudos de roedor. Reconozco que es probable que haya sido el más grande de todos ellos, pero Keaton no hace chantaje con los sentimientos. Sus luchas, sus desastres, no los vive para reparar daños o injusticias; no pretende conmovernos ni engañamos. Al parecer, su esfuerzo obstinado consiste en sugerirnos un punto de vista, una perspectiva totalmente diferente, casi una filosofía, una religión distinta que trastrueca y torna ridículas e inútiles todas las ideas y postulados congelados en una conceptualidad inalterable: un ser curioso, resultado directo del zen budismo. Y en verdad Keaton tiene de los orientales esa imperturbabilidad, esa falta de reflejos. Toda su comicidad es la comicidad de los sueños donde la alegoría, la ligereza, el aspecto burlesco se viven en lo más hondo, una enorme risotada ante el contraste inmenso, inconciliable, entre nuestros puntos de vista y el misterio de las cosas.

—Volveremos a Florencia. Pero ahora dime si junto a los cómicos hay también escritores a quienes consideras padrinos espirituales.

—¡Cuánto me gustaría, en cambio, tener de una vez por todas el coraje de decir cuáles son los libros que no leí…! ¡Qué liberación no estar ya obligado a aventurarme con medias frases a compartir o a disentir de manera prudente la opinión de otro! Pero, me pregunto, el otro, después de todo; ¿los habrá leído de veras? Quizá comiences a sospechar hasta dónde es inoportuno seguir entrevistando a alguien como yo. Trato de recordar a mis padrinos espirituales: *Pinocho, Bibí y Bibó*, Dickens, Fortunello, Gian Burrasca, *La Isla del Tesoro*, Poe, *Archibaldo y Petronila*, Verne, Simenon con quien hicimos amistad y a quien admiro muchísimo. Llegó a decirme que hizo el amor con diez mil mujeres. ¿Seré algún día un escritor así?

Y después, a pesar de la escuela, quisiera mencionar también a Homero, Cátulo, Horacio. También me gustaba la *Anábasis* de Jenofonte con esos soldados que cada «cuarenta parasangas comían aceitunas y bebían vino apoyados en su larga lanza». Pero ¿cómo es posible recordar todos los libros que nos han hecho crecer, revelándonos nuestro propio yo? Yambo, ¿lo recuerdas?, escribía novelas ilustrándolas con dibujos que me parecían bellísimos. Entre otros tantos había inventado un personaje que se llamaba Mestolino. Era mi propio retrato: un muchachito delgadísimo, con mucho cabello, congénitamente incapaz de decir la verdad…

—Hablábamos de las primeras experiencias con el editor Nerbini que publicaba diarios de historietas. ¿Qué hiciste en Florencia entre 1937 y 1938?

—Una tarea intermedia entre la del ordenanza y la del secretario de redacción. Pegaba las estampillas postales en los sobres, y tres o cuatro veces llevó la bolsa de las compras a Palazzeschi, desde el mercado hasta su coche. No sabía entonces que era un gran escritor: veía en él a un señor bonachón y taciturno a quien le gustaba curiosear entre los puestos del mercado y comprar, regateando, las legumbres, los tomates, el queso. Las mujeres del mercado lo llamaban «Profesor». Una vez, sólo una, le dije «excelencia» y él no paraba de reír. Cuando lo saludé delante de su carruaje me hizo una media reverencia diciéndome también él «excelencia» con gran asombro del cochero, un jovenzuelo sudoroso y lleno de músculos.

En otra ocasión Palazzeschi me dijo que a mi edad no debería escribir en los diarios esos cuentos insulsos, sino hacer poesía.

Muchos años más tarde, al leer *Le sorelle Materassi* y sobre todo *Roma* experimenté una sensación de pesadumbre y vergüenza por no haber sabido reconocer en aquellos tiempos lejanos la luminosa presencia de un gran maestro.

Mis amigos de entonces eran los periodistas y dibujantes de Nerbini que publicaba *Buffalo Bill, I Tre boyscouts, L'avventuroso* y el *420*. Cuando como consecuencia de la tensión política existente entre Italia y los Estados Unidos de Norteamérica el MinCulPop prohibió la importación de las tiras norteamericanas de Flash Gordonf Mandrake y compañía, yo, con toda petulancia, acepté proseguir los textos de las tiras de Raymond y de Falk, mientras que Giove Toppi las ilustraba, imitando a la perfección el estilo gráfico. Después de minuciosas investigaciones en este sentido, Oreste del Buono sostiene que esta historia del Flash Gordon italiano es uno de los tantos embustes de mi autobiografía. Pudiera ser…

—En diciembre de 1938 fuiste a Roma para trabajar en otro diario humorístico, el **Marc'Aurelio.** ***¿Cómo llegaste a él?***

—En el liceo, el *Marc'Aurelio* era un mito, uno de esos regalos misteriosos y prohibidos que venían de lejos, desde una Roma maravillosa y soñada, como las películas con Fred Astaire y Jean Harlow que llegaban desde una Norteamérica abstracta y remota, una Atlántida sobre la que se narraban leyendas pero que era inalcanzable. Cuando comprábamos *Marc'Aurelio*, cuando lo leíamos, sentíamos ese mismo gusto secreto de las cosas prohibidas, como fumar a escondidas o tratar de colarse en el club pegados al sobretodo de un amigo mayor de edad. Las mujercitas de Barbara, los dibujos de Mosca, *Quando la serva e 'bbona*, *El Colonnippo Filello*, Metz, De Torres, todos nombres y personajes de leyenda. El esperadísimo periódico quincenal no lograba llegar a los quioscos; había que ir a buscarlo a la estación, también para burlar la obstrucción constante del presbítero que una vez gritó desde el púlpito románico, entre las naves de la Catedral: «¡Miren lo que hay que hacer con este diarucho en vez de leerlo!». Hubo un momento de expectativa espasmódica: ¿qué habría de hacer don Chuleta, que como es de suponer no se llamaba precisamente así, con ese periódico? Ante la desilusión general se limitó a romperlo en tiras largas y angostas con las que hizo una pelota entre sus manos, dando la impresión de aplaudirse a sí mismo.

Un día, en Riccione, con los pies en remojo en el rompiente, con los pantalones de baño rojos

que arrancaban del estómago y un diario sobre la cabeza, reconocí a De Torres. Era él, no cabía duda. Había visto su caricatura alguna vez en el *Marc'Aurelio*. No osé dirigirle la palabra porque tenía los ojos cerrados aspirando la brisa, pero di vueltas alrededor de él durante todo el día. Y al atardecer, al verme todavía por allí me preguntó si podía buscarle una caja de fósforos. Dos días después le entregué dibujos, caricaturas, historietas, y me dijo entonces que fuese a verlo a Roma, a vía Regina Elena 68. Cuando un año más tarde fui a buscarlo a esa dirección me dijeron que De Torres sólo iba de tanto en tanto a la redacción del *Marc'Aurelio* y que podía encontrarlo en vía del Tritone, donde estaba la redacción del *Piccolo*, un diario dirigido por Baroni.

—Apuesto a que este Baroni era un tipo curioso…

—Llevaba un gran sombrero flexible con ribete plateado, un sobretodo de piel de camello que le llegaba a los zapatos, una bufanda larguísima y polainas. Los puños de la camisa sobresalían de las mangas de la chaqueta llegando hasta el nacimiento de los dedos. Nos parecía muy elegante y cuando alrededor de las diez de la noche se oía su paso por el corredor, todos se asomaban para saludarlo. Él avanzaba con lentitud en medio del humo del cigarro, acompañado por mujeres bellísimas, las famosas doncellas de Navarrini o Macario. Además de dirigir *Il Piccolo* tenía otra actividad, la de hacer caer de manera vertical en el bolsillo del chaleco, con la precisión de un gran malabarista, el monóculo ahumado que llevaba en el ojo izquierdo. Un movimiento imperceptible de la ceja y ¡tac!, el monóculo desaparecía en el bolsillo entre los comentarios maravillados de los colaboradores, Patti, De Feo, Talarico. El único que permanecía impasible, con la boina en la cabeza y la expresión severa y distraída era Savinio.

La redacción del *Piccolo*, no se asemejaba en nada a la de los periódicos que yo había visto en las películas norteamericanas, con Fred Mac Murray o Joel McRae que desde la puerta arrojaba el sombrero embocando justo en la percha. Uno de los compañeros, Talarico, probó una vez pero tuvo que bajar después a la calle a buscar el sombrero que había volado desde la ventana. En los pasillos de la redacción podía sentirse desde la mañana el olor de la sopa de legumbres. A De Torres lo encontré absolutamente solo en una pequeña habitación en la que había una mesa, una silla y una máquina de escribir. Aprovechaba el sol a través de los vidrios, tenía los ojos cerrados, sonreía para sus adentros, parecía contento. Golpeé, tosí, hice ruido con los pies… Por último, resolví regresar más tarde. Cuando lo hice, la habitación estaba llena de gente pero de todos esos personajes famosos sólo me pareció reconocer a Brancati, porque en el liceo nos habían hecho aprender de memoria la crónica de su visita al Duce y había visto una fotografía en la que aparecía junto a Mussolini.

—¿Fue De Torres quien te encomendó el primer artículo?

—Sí, algunos días después, bufando de fastidio, me sometí a la prueba. «Escribe, redacta un suelto, veremos qué sabes hacer», me dijo señalándome la máquina que estaba sobre la mesa. Y como llovía, improvisó con tono inspirado: «Hasta te doy el título: *Bienvenida llovizna*. Una cuartilla, cuatro líneas, ni una más ni una menos». Y se fue dejándome solo ante esa especie de motocicleta. Me sentía muy emocionado, porque, de acuerdo, no estaba Fred McMurray y no llegaba desde abajo el zumbido de las rotativas, pero no dejaba de ser un diario y yo escribía unas líneas, y ante mí estaba Ercole Patti que vuelto hacia la pared, inclinado sobre el teléfono, murmuraba con su voz baja de seductor: «¿Tomaste las gotas?». Escribí el suelto, una cuartilla, cuatro líneas, en

cuarenta minutos.

—¿Y gustó, fue publicado?

—Lo publicaron muchos meses después en ocasión de una inminente nevada. Como es natural, cambiaron el título y también gran parte del suelto.

No me quedé mucho en el *Piccolo*. Mi modelo era Simenon y veía en la crónica negra la ocasión de escribir largos artículos que querían replantear la atmósfera «tipo Maigret». Me introducía en los locutorios de las cárceles, intentaba subir a los furgones celulares cuando la policía hacía una redada de prostitutas, estaba convencido de ser bienvenido por la gente de mal vivir, y me bastaba un hecho insignificante, no sé, un intento de suicidio con ácido muriático o alguno que se arrojase desde el puente, para escribir cuatro o cinco carillas donde relataba vida, muerte y milagros del protagonista, de todos sus familiares, amigos y conocidos. Recuerdo que una vez, por una tentativa de suicidio, llegué hasta una localidad adonde desde hacía muchos años se había trasladado una examante del aspirante a suicida. No era la mujer bella que esperaba encontrar, al contrario, era muy fea y malhumorada, con un padre viejísimo pero feroz, que en un momento dado recogió un tronco de madera y de no haber yo salido corriendo me lo hubiera tirado por la cabeza. Yo escribía todo, pero después, no sé quién, el jefe de redacción, el asistente, reducían las cuatro carillas a seis líneas, precedidas de un título que contradecía todo: «Por error bebe ácido muriático confundiéndolo con agua», o: «Haciendo equilibrio sobre el parapeto del puente se precipita al vacío». Decepcionado, ofendido, sintiéndome inclusive algo perseguido, pasé al *Marc'Aurelio*. Enseguida ascendí a jefe de redacción. El director, Vito De Bellis me tomó simpatía y dos veces por semana, mientras esperábamos la hora de ir a la imprenta, me invitaba a cenar. Con una afabilidad cruel me enseñaba cómo comportarme en la mesa, mantener los codos apretados a la cintura, abrir la boca sólo cuando el cubierto con el bocado estuviera a un milímetro de los labios, masticar con la boca cerrada, no mirar nunca el plato —con toda franqueza confieso que esta regla me resultaba algo confusa— y mientras, me hablaba del fabuloso Galantara, de Scarpelli, de Petrolini. Después íbamos a la imprenta en su automóvil. Me compré guantes de gamuza para manipular las pruebas. Tenía una mesa pequeña con una lámpara colgante sólo para mí. La imprenta era un sótano enorme que retumbaba con el estrépito de las rotativas. Me quedaba ahí hasta el alba. Era feliz.

—Tu medio cultural, ¿había cambiado entretanto?

—Marcello Marchesi llegó un día de Milán con un libro, *La metamorfosis*: «Una mañana, al despertar, después de algunos inquietos sueños, Gregorio Samsa se encontró en su lecho, transformado en un enorme insecto». El inconsciente, que había sido campo de investigación y diagnósticos, perturbador y emocionante en Dostoievski, se volvía aquí la materia misma de la representación, como en las fábulas, los mitos, las leyendas más oscuras y sumergidas. Pero ahí se trataba del reflotamiento de un inconsciente colectivo, no diferenciado, metafísico, y aquí era el inconsciente individual, la zona de sombra, el subsuelo privado que de pronto se iluminaba con la luz álgida, algo plomiza y trágica del genio judío de ese gran poeta profeta. Kafka me emocionó profundamente. Quedé impresionado por su modo de afrontar el aspecto misterioso de las cosas, su indescifrabilidad, el sentido del laberinto, de lo cotidiano que se tornaba mágico.

En cambio, en la novela norteamericana, Steinbeck, Faulkner, Saroyan, se presentaban

coincidencias de naturaleza muy distinta. La vida tal como era: sensual, arriesgada, palpitante. Nada de desfiles, uniformes, ritos colectivos, retórica guerrera o triunfalista, pero sí un sentimiento real de la gente, de la lucha diaria, de los instintos. Una sensación indefinible de libertad, de caminos sin fin que atraviesan un país inmenso y de paisajes suntuosos, sin horizonte, con algo de sagrado, de heroico, como en la película de John Ford. Literatura y cine norteamericanos eran una sola cosa. Era la vida real que se oponía con gloria a la vitalidad fúnebre de los jerarcas que saltaban vestidos de negro los círculos de fuego, era lo individual que vencía lo colectivo. La desaparición de los últimos filmes norteamericanos y el inesperado eclipse de todo mensaje de esa cultura, fue lo que más que nada nos permitió tener la percepción exacta de la guerra.

—Llegamos a los años 1941/1943. ¿Existía en ti, joven de veinte años, algún asomo de conciencia política?

—Hasta que no suspendieron el *Marc'Aurelio* acusado de pertenecer a la oposición, mi respuesta hubiera podido ser coincidente con la de este tipo de impertinencia propia de un estudiante educado en la provincia por la Iglesia y el régimen. Las únicas reflexiones que podían estar asociadas a un sentimiento de libertad y en consecuencia de rebelión contra un condicionamiento político cercenante, fueron las que me hice cuando en el *Marc'Aurelio* se prohibió una sección que firmaba con mi nombre, Federico. Eran cartas que una joven escribía a su novio que estaba en el frente. A la tercera publicación intervino Pavolino. Me citó, junto con el director De Bellis y manifestó, un tanto enfurecido, que esa noviecita era un mero lloriqueo que sólo servía para desmoralizar al valiente soldado que se encontraba en el frente. ¡Se terminó la sección! Fue así como por primera vez caí en la cuenta de la torpeza y de lo absurdo de cierta censura. Pero lo entendía como una cuestión personal, no lograba ampliar el problema a una condición más general, a un hecho nacional. Sin embargo, en la redacción del *Marc'Aurelio*, el abogado Lissia, De Bellis, Vincenzo Rovi (hermano de Achille Campanile que firmaba Rovi porque decía que su hermano lo había *rovinato*) y algunos otros entre quienes se contaba Longanesi, se pasaban las tardes hablando de política. Se reunían a menudo colaboradores de la redacción de *Ómnibus*, contiguo al *Marc'Aurelio* y dirigido por Tommaso Monicelli. Así conocí a Pannunzio, Benedetti, Flaiano, Landolfi. Hablaban y hablaban y yo que permanecía en el diario para escribir guiones para el «EIAR», me quedaba ahí escuchándolos. Debo confesar, aunque sin ruborizarme, que tenía la sensación de que cuanto decían no me concernía en absoluto. No llegaba a comprender qué hubiéramos podido hacer. Y aunque concibiera la necesidad de asumir actitudes de conspiración y rebelión, ¿cómo hubiéramos podido organizar algo? Los rostros de Longanesi, Tommasino Smith, Flaiano, Marafini —que se parecía a Adolphe Menjou — eran tan bonachones, simpáticos, cómicos, familiares, que en verdad me sugerían la idea, tal vez algo convencional, de que fueran conspiradores. Y en cambio es probable que lo fuera. ¡Quién sabe! Con todo, Flaiano nunca me lo dijo.

—¿Sentiste miedo de la guerra?

—No. Pero no porque fuera demasiado valiente sino más bien porque no la conocí en sus atrocidades, en su horror, en su locura asesina. Debo volver sobre el tema de los condicionamientos generacionales para explicar mejor el desarrollo de esta respuesta. Desde el jardín de infantes en más se mitificó tanto, se invocó tanto la guerra… Parecía que la vida guerrera fuera la única posible.

Durante años y años fuimos educados por la Iglesia y por el fascismo en el mito de la civilización romana, del crucifijo, del calvario, de la vida que nada vale, en una exaltación del heroísmo, el sacrificio por la patria, los mutilados, los soldados desconocidos, los valientes de la Primera Guerra Mundial, *vivere non est necesse sed pugnare*[3] o algo parecido… Era un delirio continuo e inquietante de negación de la vida en su aspecto cotidiano, dulce y humilde: «¡Viva la guerra!», «¡Quién muere por la patria ya ha vivido bastante!», «¡Viva Esparta!».

¿Cómo vislumbrar algo diferente en esa tétrica cerrazón? La guerra parecía una fiesta prometida por largo tiempo y al fin lograda. Sin embargo, yo hice cuanto estaba en mis manos para no ser uno de sus invitados y lo conseguí corrompiendo médicos y simulando las enfermedades más misteriosas. Hasta llegué a estar tres días en un manicomio, en calzoncillos y con una toalla en la cabeza, como un maharajá. Cuando los médicos italianos fueron reemplazados por los alemanes y la larga serie de licencias por convalecencia que me habían permitido zafarla por tres años parecía llegar a su término de modo inexorable, un alemán con ojos de ebrio, al entregarme un fajo de horrendos papeles sellados, me dijo que debía unirme *unmittelbarunverzüglich* a mi regimiento en Grecia. Comprendí que significaba que debía resolverme. En cuanto acabó de pronunciar *züglich* se desencadenó el infierno. Los norteamericanos estaban bombardeando Bolonia, atacando incluso el hospital, y me encontré de pronto corriendo como una liebre, cubierta del polvo de los escombros, sin un zapato, a lo largo de las galerías llenas de gente que daba alaridos, lloraba, se arrojaba de rodillas entre el ulular de sirenas de ambulancias y la tierra temblaba con grandes sacudones. A partir de ese día nunca más tuve noticias de mi legajo militar. Pero tal vez sea mejor no escribir esto, nunca se puede saber. No quisiera que a algún general se le ocurriera controlar mi situación de infante…

—En 1943 te casas con Giuletta Masina y en 1944 trabajas en* Roma ciudad abierta. *¿Cómo llegaste a este guión?

—Fue el guión que llegó a mí. Yo creía que no se hacía más cine. Italia había sido liberada y todo estaba en manos de los norteamericanos, periódicos, radios, revistas, y en las pantallas sólo se presentaban sus películas con gran alegría del público que jamás había olvidado las divas del único cine verdadero, el que le regalaba entretenimiento, sueños, evasión, aventura. ¿A quiénes teníamos nosotros? A Besozzi, Viarisio, Macario, Greta Gonda que a mí me gustaba muchísimo, y a Leda Glori que también me encantaba. ¿Cómo competir con el regreso de Gary Cooper, Clark Gable, los hermanos Marx, Charlot y las bellísimas estrellas y sus guionistas y sus directores? Yo estaba seguro de que ya no se volvería a hablar de nuestro cine. Terminado. Terminado ese momento mágico del anticipo cuando se firmaba el contrato para un guión y ese otro, igualmente maravilloso, aunque algo más incierto, de las cuotas abonadas contra entrega de la primera parte… ¡Era difícil mantener la calma y fingir indiferencia mientras el productor tomaba el lujoso cartapacio de cuero donde ya dispuestos, bien estirados, estaban los cheques, extendidos a nombre de uno! Mangione, el guionista con quien trabajé, no conseguía retener la emoción, se le ponían los ojos brillantes y sostenía el cheque extendido en las dos manos por temor a que se arrugara y perdiese valor.

Creía que esos tiempos no volverían nunca y abrí, con los viejos amigos del *Marc'Aurelio* el famoso *Funny Face Shop*. Caricaturas, retratos, *very similar profiles, records with your voices*. Yo

era el director artístico de toda la empresa y el financista y administrador era mi amigo Forges Davanzati, un joven corpulento parecido a Faruk, con la cara blanca como un confite nupcial y bigotes muy brillantes, muy elegante, con pañuelos de seda en el cuello y chambergo gris perla. Los jueces de instrucción que entraban en el negocio lo miraban con simpatía; quizá lo tomaban por un actor, aquel que en las películas norteamericanas hace el papel del gordo malo que en plena selva se instala en la bañera y quiere que los negros le laven la espalda. Debo decir que en proporción nunca gané tanto como en ese período. Había un clima de película western, algo intermedio entre el *saloon* y la sala de espera de la casa de citas. Teníamos tres empleadas lindísimas que hablaban tres idiomas y, cada tanto, pedíamos al chiquillo que trabajaba como dependiente que cruzara la calle a la carrera para hacer señas desesperadas llamando a las camionetas de la *Military Pólice* que tenía su sede justo frente a nuestra empresa. Bastaba con que sus *jeeps* dieran una lenta curva en U, con el sonido más suave de las sirenas, para que entraran cuatro o cinco bestias, enormes, torpes y atléticos, y sin saber de qué lado estaba la razón ni preguntar qué había sucedido, la emprendían a bastonazos con el primero que les cayera en mano. Guasta, Scordia, Camerini, De Seta y yo teníamos tiempo de buscar protección bajo las mesas, pero Mimí Forges Davanzati, cuyo prestigio se basaba en gran parte en la inmovilidad, soportó a menudo unos buenos cachiporrazos en su sombrero, quizá también por su parecido con el gordo malo que azotaba a los negros.

Nuestros modelos eran desprendidos y generosos y casi siempre borrachos, pero con un sentido del humor que nos alentaba. Al ver sus caricaturas se reían durante horas enteras. Se paraban en medio de la calle, doblados en dos por las risotadas… Pero antes de irse nos dejaban sobre la mesa, además del precio en liras americanas que siempre llegaba al doble de la tarifa, *corned beef, beans and vegetables*, latitas de cerveza y esas cajas de pitillos norteamericanos llenas de color, lustrosas y suaves al tacto como brazos de mujer. Si hubiésemos podido tocarlas antes de la guerra, cualquiera hubiera comprendido que no podíamos vencer.

—¿Fue en medio de ese alboroto que Rossellini decidió un día ir a buscarte?

—Pálido al extremo, con su mentón agudo, el sombrero flexible inclinado, ahí estaba muy serio, curioseando y con el aire de quien reflexiona. Tal vez estaba pensando si le convenía asociarse conmigo en mi negocio o bien ser fiel al propósito que lo había llevado hasta mí, es decir, invitarme a preparar el guión, junto con Sergio Amidei de un cortometraje sobre la vida de Don Morosini, el primer esbozo de *Roma ciudad abierta*. Pero estas cosas las he contado ya muchas veces…

—Ahora reaparece un aspecto interesante de tu carácter, el temor de repetirte, la pretensión de creer que todo el mundo conoce todo de ti. Dinos al menos cómo trabajabas con Tullio Pinelli.

—De la mañana a la noche. Era como ir a una oficina. Por la mañana yo iba a su casa y preparábamos los guiones de las películas más importantes. Por la tarde él venía a mi casa y por la noche, cada uno de nosotros en la suya propia, adelantábamos los trabajos para los directores artísticos secundarios: Matarazzo, Righelli, Franciolini. Después, algunos de estos directores demostraron no ser para nada «secundarios». Righelli era un hombre inteligentísimo, un narrador fascinante. Con el ojo dilatado por el monóculo y su bella voz grave de napolitano me hablaba de Matilde Serao, de Salvatore di Giacomo, y hacía revivir una Nápoles fabulosa, como Bagdad, o

como la Viena de Francisco José. Con nuestras máquinas portátiles sobre las rodillas, Pinelli y yo lo escuchábamos encantados, y al final, para premiarnos, el comendador Gennaro Righelli se sacaba su elegante chaqueta de terciopelo, se ponía un delantal de camarera y entraba en la cocina de su departamento en el Hotel Milano para anunciar que había llegado el momento de preparar los fideos «alla sciué-sciué». Un día el productor Colamonici entró de improviso y nos pusimos tiesos, con los tres tenedores en el aire. Vociferaba como una bestia, decía que hacía cinco meses que pagaba las cuentas del hotel y todavía no había podido leer ni una línea. Por suerte se sintió mal…

Era muy lindo ser guionista, no se tenía responsabilidad alguna, inclusive porque lo que uno había hecho lo rehacían otros y después otros, y si en la película había algo bueno siempre podías decir que era tuyo. Fuimos ocho los que preparamos el guión de *Documento Z3*. En la confortable casa de Alfredo Guarini, en donde nos reuníamos, no hacíamos sino beber *whisky*, comer helados y fumar muchísimo. A veces, en medio de esa gran confusión aparecía Isa Miranda con una torta, y Patti o Zavattini o Piero Tellini, creo que también estaba Brancati, se levantaban y decían: «¡Traiga, señora, traiga!, que nosotros nos ocupamos». Guarini, con sus ojazos aterciopelados, nos miraba afectuoso, paternal y, acercándose al diván donde dormía un famoso comediógrafo, le acariciaba delicadamente la cabeza y nos invitaba a hacer menos ruido…

—¿Cómo se produjo tu paso de guionista a director?

—Siguiendo a Rossellini mientras rodaba Paisà. Con Roberto habíamos hecho amistad. Después del triunfo de *Roma ciudad abierta* en Estados Unidos y en el resto del mundo, nos llamó de nuevo a Sergio Amidei y a mí para colaborar en el guión de su nuevo filme. Al verlo trabajar, tuve la sensación de descubrir por primera vez que era posible hacer cine del mismo modo privado, directo, inmediato con el que un escritor escribe o un pintor pinta. El equipo de que dispones, esa especie de babel de voces, órdenes, cambios, grúa, reflectores, maquillaje, asistentes, megáfonos, que me había parecido tan delirante, tan desbordante y expoliador cuando era guionista y me llamaban desde algún estudio para asistir a alguna escena o escribir de nuevo un diálogo; ese complicado trajinar similar al de un ejército en maniobras que siempre me había ocultado y velado el contacto directo con la expresión, en Rossellini quedaba anulado, borrado, repelido hacia el fondo, relegado a su condición de marco ruidoso y necesario de un espacio libre en el cual el artista de la cinematografía puede componer sus imágenes como un dibujante realiza sus dibujos sobre un papel en blanco.

Durante el rodaje de *Paisà*, aunque no estuviésemos circundados por el indescifrable trajín de un set, puesto que la película se realizaba en exteriores, con escenas en vivo, el caos era todavía mayor, formando parte de las calles, las ciudades, la realidad en la que nos movíamos. Y era extraordinario ver a Rossellini ahí sacando el primer plano de un negro, vociferando por el megáfono mientras los tanques pasaban detrás de nuestras espaldas y millares de napolitanos gritaban desde las ventanas, vendían, lloraban, se llamaban unos a otros.

Si el cine era así, si se podía hacer de esa manera desenvuelta y vivaz, si se podía ver como un *happening* continuado entre la vida y la representación de la vida, sentía que podía integrarse más a mí, sentía que fuese igual que dibujar o escribir, con las mismas molestias, fastidios, tentativas que hay que afrontar para llegar a la idea que uno tiene *in mente*.

¿Y acaso no es ésta la forma en que veía trabajar a Rossellini? Instintivo, desprejuiciado, muy

poco preocupado por las normas teóricas, por los férreos y vacíos convencionalismos, precisamente porque seguía su estilo personal, la exactitud de su expresión. Basta con pensar en el final estupendo de *Paisà* cuando los alemanes, en los terrenos cenagosos del Po, arrojaban a los partisanos de la barcaza. Martelli, el operador, se mesaba el cabello: *Nun se po' fa', nun c'é piú luce*[4]». Y Rossellini que tenía que regresar forzosamente a Roma, vaya a saber por qué embrollo, tal vez el vencimiento de una parva de pagarés o quizás una cita con una atrayente cuarentona, blasfemando y maldiciendo dio forma a una idea excepcional: con dos cámaras rodó la escena haciendo una toma panorámica, sin ningún detalle, y la secuencia adquirió una fuerza implacable. No se ve caer a los partisanos, sólo se los oye caer al agua uno tras otro. Y me pregunto ahora, ¿llegó a ese final porque debía terminar, escapar, correr a Roma? O, por el contrario, ¿había creado las condiciones indispensables, el estado de fricción en que la chispa se libera e incendia, disipa y disuelve la niebla que aprisiona la idea, la expresión fiel de ese sentimiento, su traducción más rigurosa y transparente, y era ésa tal vez la única posibilidad verdadera entre las innumerables que tenía?

—Pero cuando se exhibió* Paisà *no se lo comprendió bien.

—Recuerdo críticas muy parcializadas, desviadas y algunas hasta infames. Llegué a leer en un diario una frase como ésta: «… y la tenebrosa mentalidad del director no se ilumina tan sólo un instante en ninguno de los seis largos episodios». Es una película grandiosa, bellísima, solemne como un canto gregoriano, abrupta y enternecedora. Volví a verla hace un tiempo y de nuevo sentí la misma emoción de aquella tarde en Nápoles, hace muchísimos años, cuando en el silencio y la oscuridad de un cuartucho encontré a Rossellini trabajando con la *moviola*. Estaba pálido, jugaba con su cabello y tenía la mirada fija en la pequeña pantalla por la que pasaba un primer montaje tentativo del episodio de los monjes. Las imágenes eran mudas. Sólo se escuchaba el crujido de las bobinas. Fascinado, me quedé observando. Y me pareció que lo que veía tenía una levedad, un misterio, una gracia y una simplicidad que el cine poquísimas veces supo alcanzar.

—Hablas de *Paisà* y Rossellini con un entusiasmo conmovedor. Creo entender que ésos fueron meses cruciales para ti, para tu maduración.

—El viaje de *Paisà* significó para mí el descubrimiento de Italia. Hasta ese momento no había visto mucho, Florencia, Roma y algún pueblito meridional cuando hacía giras con el teatro de variedades: poblaciones encerradas en la noche medieval como las que había conocido de niño, cerca de Rímini, sobre los Apeninos de la Emilia-Romagna. Sólo cambiaba el dialecto. Y en ese descubrimiento emocionante y atrapador de mi país, percibí que el cine, como un milagro, te permite este doble e importante juego de contar una historia y mientras la cuentas, vivir tú mismo otra azarosa, con personajes tan extraordinarios como aquellos de la película que estás narrando y en algunas ocasiones hasta más alucinantes y de los que hablarás en otra película, en una espiral de invención y de vida, de observación y de creatividad, a un tiempo espectador y actor, titiritero y títere, enviado especial y acontecimiento, como la gente del circo que vive en la misma arena donde hace sus exhibiciones, en las mismas carrozas en las que viaja.

Paisà fue una aventura esencial en mi vida. Concluido un episodio, era estupendo mudarse, partir con el camión, salir en búsqueda de nuevos lugares. Un día peregrinos de la mañana a la noche por el delta fangoso del Po para buscar una cabaña llamada «Baracca Pancirli», que Rossellini recordaba

haber visto en su niñez, treinta o treinta y cinco años antes. Nos habíamos puesto en manos de un lugareño que tenía un ojo tapado por un paño negro. Decía que una noche, al ir a robar anguilas en la propiedad de una condesa, ésta le había disparado desde la ventana una lluvia de balas. El tuerto, que además era algo cojo, nos llevó a la rastra durante todo el día por el fango, por el agua, sin poder encontrar la cabaña. Después, al atardecer, se arrodilló ante Rosselini invitándolo a dispararle sobre el otro ojo. Pero no teníamos fusiles ni nada de eso, y Rossellini se echó a reír, Y entonces fue él quien se obstinó en seguir dando vueltas, llevando detrás a todo el elenco, en un paisaje de película de Kurosawa, con el camión que de tiempo en tiempo se empantanaba en la ciénaga y grandes pajarracos negros que volaban cada vez más bajo. Hubo momentos de gran tensión: los conductores querían regresar, Rossellini subió a un *jeep* y pronunció una arenga prometiendo a todos algo más de medio litro de ron. Caía la tarde, ya no sabíamos dónde estábamos ni qué hacíamos en esa ciénaga interminable. De pronto, de entre las cañas salió un niño de unos tres años que después de decir en dialecto véneto que era socialista, nos condujo rápidamente a la cabaña Pancirli que quedaba sólo a dos pasos, muy cerca del lugar de donde habíamos partido por la mañana.

Comimos anguilas cortadas vivas y cocidas en un fuego de zarzas. Ya era noche. Como en la *Anábasis* de Jenofonte.

—Es sabido que no vas a menudo al cine. Pero en el panorama internacional, ¿cuáles son los directores —o las películas— que más despiertan tu curiosidad?

—Poco a poco perdí la costumbre de ir al cine. No encuentro explicaciones convincentes respecto de este distanciamiento. Por otro lado, tampoco de niño frecuentaba las salas cinematográficas. Me deleitaba ante los avisos de los filmes, ante las grandes fotografías que anunciaban la inminente programación en los negocios de la Avenida. Puede que prefiriera imaginar el ritual encantado que se realizaba dentro del cine antes que gozarlo en persona. En Rímini el «cine» se llamaba Fulgor, ya lo he contado en casi todas mis películas. Ahora, en el vestíbulo, hay una gran fotografía mía. Ahí estoy, justo sobre la taquilla y no puedo menos de pensar que cuando un filme no gusta, la gente, al salir, se la tomará conmigo, me mirará con desilusión. En cambio, hace muchísimos años quien estaba cerca de la taquilla era el propietario del local que estaba convencido de ser el sosia de Ronald Colman. A decir verdad, no se le parecía mucho, tal vez algo cuando se ponía de tres cuartos de perfil, con el sombrero haciendo sombra sobre uno de sus ojos, pero debía estar quieto y sostener el cigarro entre los dedos, bajo el mentón, un poco hacia la derecha, con el humo que ascendía en línea recta como un hilo. Él lo sabía, y por eso se quedaba casi sin respirar, inmóvil, entre la puerta de entrada y la boletería donde detrás de la ventanilla estaba su mujer que separaba los billetes y amamantaba a su hijo, cubriendo al niño y el pecho con un chal floreado a través del cual se oían las chupadas y cada tanto, chillidos ensordecedores.

Él veía unos días antes, en Bolonia, la película que luego se proyectaba en su local y al llegar se hacía el misterioso y decía: «Ah, yo no hablo», pero después, con grandes movimientos de cabeza y una serie *in crescendo* de «ostcia-burdél», daba a entender con toda claridad que en Bolonia había sido testigo de hechos extraordinarios. «¿Muere?», preguntábamos nosotros sobre ascuas. «¡Muere un pito!» vociferaba él, perdiendo algo del aplomo de Ronald Colman. Lo observábamos admirados, llenos de envidia. «Y Jean Harlow, ¿cuándo viene?». «Para Navidad estará aquí», anunciaba con

gran seguridad. «¿Y Wallace Beery?». «A fines de enero. Tal vez. Porque no sé si lo haré venir».

Un domingo por la mañana, escondido detrás del cortinado, pude verlo solo, sentado en la platea, casi en la oscuridad, mirando el telón blanco y fumando en silencio.

Y también estaba la mujer del farmacéutico, que iba al Fulgor para que la toquetearan. Veía cada película tres o cuatro veces seguidas y alrededor de ella había una serie de muchachos, colocados como en una calesita y también nosotros, los chiquillos, intentábamos la gran aventura cambiando enseguida de lugar en una lenta marcha de acercamiento. Ella no miraba a nadie, fumaba con lentitud a través del velo de su sombrero, ofreciendo sus gruesos labios, con los ojos bizcos fijos sobre la pantalla mientras nosotros, jadeantes y con el corazón a punto de estallarnos, nos manteníamos ocupadísimos con sus muslos.

También había un tal Baghino que permanecía tieso detrás de los cortinados espiando en las caras de los espectadores la menor expresión de intolerancia cuando durante los noticiarios aparecía en la pantalla el Duce, para salir corriendo a contarlo al Partido. Una vez, entre cuatro, lo envolvieron dentro del cortinado haciéndolo girar como un salchichón colgado del techo y le ataron por los tobillos y sobre la cabeza. Desde ahí dentro, daba alaridos de bestia, pero ninguno tuvo el coraje de ir a liberarlo.

Me gustaría hacer una película sobre el cine Fulgor. En ella relataría cuanto sucedía en ese pequeño cine donde toda una generación estuvo condicionada, y casi protegida, durante los años del fascismo, por aquellas sombras resplandecientes que relataban en la pantalla historias alucinantes de un país más rico, libre, feliz y divertido como los Estados Unidos.

Los primeros filmes los vi pues en el cine Fulgor. ¿Cuál fue el primero entre los primeros? Estoy seguro de recordarlo con exactitud porque aquella imagen quedó grabada en mí con tal fuerza que intenté imitarla en todas mis películas. Se llamaba *Maciste en el infierno*. Lo vi del brazo de mi padre, de pie entre una multitud de gente, con el sobretodo empapado porque afuera llovía. Recuerdo a una mujerona con el vientre desnudo, el ombligo al aire, los ojos maquillados y relampagueantes. Con un gesto imperioso del brazo hacía aparecer alrededor de Maciste, también semidesnudo y con un garrote en la mano, un círculo de lenguas de fuego. Recuerdo también a Greta Garbo, blanca marmórea, con pestañas como abanicos; cada vez que hacía una caída de ojos, mi madre murmuraba: «¡Qué bien trabaja!». Masticabrodo, Tom Mix, Rin-tin-tin, Carlitos, que en algunos filmes hacía llorar a pesar de sus dientes agudos de roedor que no lo hacían demasiado simpático, mientras que el hombrón bigotudo y barbudo que lo seguía cojeando con el pie enyesado era, en cambio, simpatiquísimo. En el primer ciclo de la secundaria el profesor de Química era idéntico a Trompifai, y cuando daban en el Fulgor una nueva película de Carlitos al día siguiente la clase era una fiesta. Con todo descaro pedíamos al profesor que imitara los gestos y caras que ponía cuando le caía la araña con todas sus luces sobre su cabeza, o las otras, más cómicas aún, cuando le daban martillazos en los dedos. Más complacido que fastidiado, el profesor movía velozmente sus cejas gruesas como salchichas y soplaba sobre los dedos golpeados por mi compañero de banco que imitaba muy bien a Carlitos. Nosotros aplaudíamos con entusiasmo, y arrojábamos al aire los diccionarios, hasta que un día vimos al profesor llegar a clase como si nada ocurriera pero parecía desnudo porque ya no tenía barba ni bigotes y hasta las cejas estaban afinadas. Al parecer, el rector, preocupado por el prestigio del instituto, había puesto condiciones indispensables: «Al diablo con barba y bigotes y ya, o al

diablo con el profesor».

—Estás divagando. Todavía no has contestado mi pregunta. ¿Cuáles son las películas que más te impresionaron?

—Me avergüenzo pero debo confesar que nunca vi a los clásicos del cine. Nunca vi a Murnau, Dreyer, Einsenstein, ni siquiera después cuando vine a vivir a Roma e iba un poco más a menudo al cine pero sólo cuando había variedades. Vi muchas películas detrás de la pantalla, sentado sobre un baúl, junto a alguna bailarina envuelta en su bata que con la nariz hacia arriba y un cortado y una masita en la mano, seguía conmovida las patéticas vicisitudes de la *Voce nella tempesta*.

Volviendo a tu pregunta, estoy tentado de responderte que son muchos los autores que con su cine me han regalado emociones y maravillas haciéndome creer cuanto narraban. El fabuloso Kurosawa, ritual y mítico como una ceremonia encantada. Íbamos a realizar juntos una película en episodios en la que también Bergman iba a participar. Kurosawa me escribió desde el Japón una carta muy linda, llena de reverencias, de circunspecta cortesía. Pero después no hicimos el filme. Bergman me parecía un hermano mayor, más serio, quizá más infeliz, quizá menos, porque en él me daba la sensación de que la infelicidad está como inmovilizada, en lucha implacable con sus fantasmas. ¿Cómo saber quién vencerá al fin? Pero entretanto está claro que su cine dicta las pautas del juego.

Me gustaban los hermanos Marx, autores de sus películas, Stanlio y Onlio, dos seres augustos llenos de inocencia. En Buster Keaton siempre me impresionó su visión distante e imparcial de las cosas, de los hombres, de la vida, que en nada se asemeja a la que tenía Carlitos, sentimental, romántica, impregnada de pronósticos de crítica social.

John Ford: el cine en su estado puro. Rudo, inconsciente. Me agradaba su fuerza, su simplicidad desarmada carente de interpretaciones culturales estériles y oscuras. Amó el cine, vivió para el cine, e hizo para el cine una fábula para ser relatada a todos, pero antes que nada una fábula para vivir él. Me parece obvio citar a Rossellini. Su abandono frente a la realidad —siempre atento, nítido, ferviente— su modo de ubicarse con naturalidad en un punto impalpable e inconfundible entre la indiferencia del desapego y la torpeza de la adhesión, le permitían captar y fijar la realidad en toda su dimensión, observar las cosas situándose a un tiempo fuera y dentro de ellas, fotografiar el clima que rodea las cosas, revelar cuanto de inaferrable, misterioso y mágico tiene la vida. Me gustan Kubrick, Orson Welles, Huston, Losey, Truffaut —no quisiera olvidar a nadie— Visconti, Hitchcock, Rosi, Lean… En Antonioni, admiro la relación severa y casta que tiene con el cine, en una actitud mezcla de monje y hombre de ciencia. Pero para ser del todo sincero, debo decir que también me agradan muchísimo algunos filmes de 007. Detrás de la superficie decorada, la concatenación brillante de hechos azarosos, oyes el rumor alarmante de un mundo de coleópteros, terrible y angustioso: nuestro mundo, cautivador y tremendo como estas películas que con frecuencia logran captar dentro de una forma gloriosamente convencional el mensaje a veces parcial, a veces distorsionado, a veces alienante del hombre de hoy. Y después está Buñuel. Sólo vi un filme de él y me entusiasmó; sentí el deseo de verlos todos. Era *El discreto encanto de la burguesía*. ¡Qué gran película! ¡Cuánto encanto!

—Con frecuencia has hablado largo y tendido de tus películas y por eso no quiero obligarte a repetir cosas ya dichas. Pero igual deseo referirme a ellas por un momento. A menudo has

dicho que nunca vuelves a ver tus filmes, pero ¿qué relación mantienes con ellos? ¿Cómo miras hoy a esta «familia»?

—Me parece haber rodado siempre la misma película. Se trata de imágenes y sólo de imágenes que filmé utilizando los mismos materiales, pero de tiempo en tiempo estimulado tal vez por puntos de vista diferentes.

La relación que mantengo con mis películas es la que se va esbozando a medida que la película progresa y se encamina hacia su realización, una relación que se repite y que es válida para todas. Un buen día, el filme en el que estás trabajando termina, inclusive antes de la finalización efectiva de la filmación. En los escenarios del estudio que habían sido tuyos hay otro elenco, montan otros sets. Interpretas esas presencias como una intrusión, una violación, un sacrilegio; «arrasan» con todo. De este modo, la conclusión del trabajo se presenta como una dispersión, como un estrago. Pero entretanto se produce algo que se asemeja un poco a un volver a empezar, es la etapa del montaje. La relación se torna privada, personal. No más confusión, no más extraños, visitantes ni amigos, que bien o mal constituyen un volcán en erupción durante el rodaje. Debo quedarme solo con la película y con el operador de montaje. Se llega así a una primera visión en privado. «Ella» sale de la pantalla reducida de la *moviola* donde tenía connotaciones dulces y amistosas y avanza sobre la pantalla de formato normal. Ya ha adquirido autonomía: las imágenes son las suyas, aquéllas que supo lograr y aquéllas con las que la seguí. ¿Sigue siendo tu película? ¿La reconoces ahora? Tiene un rostro que ha quedado a medio camino. No es el de la extorsión ni tampoco el de la amistad. Hay un cordón umbilical que nos mantiene juntos, soy yo quien debe romperlo. A estas alturas comienzo a alejarme de ella, a evitarla, a no sentir más placer en mirarla fijo a la cara. El magma del que quería sustraerla se ha decantado y a partir de entonces mi interés va mermando rápidamente. La termino, por cierto que la termino, cada vez con mayor pedantería, para alejarme de ella más y más, pero sin la controvertida amistad o la difícil solidaridad de antes.

Terminada realmente la película la abandono con fastidio. Nunca volví a ver un filme mío en una sala de espectáculos. Me invade una especie de pudor, me encuentro en la situación de aquel que no desea ver a un amigo hacer cosas con las que él no está de acuerdo.

Cuando comento que nunca veo de nuevo mis películas, que jamás las he visto de nuevo, nunca falta algún amigo que sonría, incrédulo. Y, sin embargo, así es. Quizá mis películas no están ni lejos ni cerca de mí, están conmigo, forman parte de mi yo, y no necesito examinarlas periódicamente, controlarlas. Encontrarlas frente a mí, en la pantalla o en la televisión me provoca algo así como una alarma, igual a la que sientes cuando caminas por la calle y ves reflejada en un escaparate o en un espejo una figura que te está mirando y reconoces con desesperación que eres tú.

—De acuerdo, pero no has respondido a mi pregunta. Veo que en verdad tienes una fuerte resistencia a hablar de tus propios filmes. Te propongo entonces un tipo de juego: yo digo un título y tú, como en los test de libre asociación, dices lo que recuerdas, lo que te viene a la memoria. Comencemos entonces: **Luci del varietà.**

—El alba lívida. La espera del «alba lívida» y Peppino De Filippo que en el establo del caserón donde estábamos reunidos nos hablaba del Nápoles de su infancia, el teatro San Carlino, Antonio Petito el mítico Pulichinela llamado Toto el loco, Scarpetta, De Marco llamado Mfrú y el otro De

Marco, Gustavo, el maestro de Toto; un mundo picaresco de glorias y harapos, de aventuras tipo Thyl Ulenspiegel, Pinocho, Don Quijote. Historias fabulosas de actores geniales como ya no habrán más, encarnaciones irrepetibles. Escuchábamos encantados y el estupendo bufón se divertía también él con sus cuentos, con las sonrisas malignas de sus personajes, desganados e insolentes, hasta que alguien de la producción entraba gritando: «¡El alba lívida! ¡Ya está! ¡Afuera todos! ¡Ya apareció el alba lívida!».

Así la habíamos definido en el guión: «alba lívida» y todos, hasta los jefes de grupo más toscos, habían adoptado esta expresión un poco literaria. Día tras día, con una preocupación exagerada, nos decían a Lattuada y a mí: «Lo veis, tampoco esta mañana pudimos filmar esta alba lívida. ¡El mes pasado estuvo lleno de albas lívidas!». El alba lívida había pasado a ser un «objeto», como el cesto, como las vías del vagón, un objeto práctico y fácil de encontrar y de usar. En el fondo éstas son las historias que quien hace cine recuerda de buen grado. Es más, son las únicas que recuerda: el aguacero inesperado, el clima que se crea con la excursión que naufraga, con los que buscan reparo como pueden, unos bajo un árbol, otros dentro del camión de los electricistas y los más astutos en algún tambo al que entraban como soldadesca invasora, con arrogancia benévola, invitando a los campesinos a preparar enseguida una tortilla.

Esta desenvoltura, este interés despreocupado o, más simpáticamente, ese aire de juego con que nosotros, la gente del cine, tratamos a cosas y personas, como si el mundo entero fuese un set a nuestra disposición, un inmenso guardarropas del que se puede echar mano sin pedir permiso, forman parte de la alienación, del desgaste del oficio, algo parecido a lo que le ocurre al pintor para quien los objetos, las caras, las casas, el cielo, sólo son formas de las que puede disponer. Para el cine, todo se convierte en una naturaleza muerta ilimitada. Hasta los sentimientos de los demás son algo de lo que se puede disponer. Es un delirio, una exaltación embriagadora de gran poder, semidivina, y este sentimiento que liga fuertemente a aventureros, invasores, saqueadores, depredadores crea asociaciones muy comprometidas, amistades definitivas, al menos hasta tanto el nudo mágico que es la elaboración de la película mantiene a todos unidos. Apenas se apaga el último reflector, el viaje termina. Hasta la temperatura de la amistad y del enamoramiento baja velozmente, vuelven las distancias, la indiferencia y la gente ya casi no se reconoce. Hasta que llega el próximo filme y todos se reúnen de nuevo, se abrazan, con gritos de entusiasmo y aluviones de recuerdos.

***—Y ¿qué me dices del* Sceicco Bianco*, la primera película que realizaste solo*?**

—A menudo, en los años siguientes, al preparar **Satiricón, Roma, Casanova,** empresas de producción compleja y difícil, pensaba con nostalgia en el Sceicco Bianco, Me hubiera gustado rehacerlo con la experiencia y el desapego de ahora y con el deseo de tratar con más ligereza narración y personajes. Como ya dije muchas veces, no creía llegar a ser director. Incluso después de *Luci del varietà*, que fue un éxito muy tibio, estaba convencido de permanecer quién sabe todavía cuánto tiempo en esa zona híbrida del guión, territorio que parecía pertenecerme con mayor fuerza por la irresponsabilidad del trabajo colectivo, la falta de un verdadero compromiso, el clima de vivac socarrón y sin culpas.

El primer día de rodaje fue un fracaso total, no filmé ni siquiera una escena. Nada más difícil y desesperante que tener el equipo de filmación en una balsa en alta mar e intentar mantener enfocado

el bote con los actores. El mar es un tapiz inmenso que se mueve sin cesar, pasa un instante y cuando colocas de nuevo el ojo en la cámara y en el objetivo no hay nada más, sólo el horizonte o el sol que te enceguece.

Aquella mañana, mi primera mañana como director, salí de casa al alba después de saludar a Giulietta, un poco emocionada, y haber escuchado los buenos deseos algo escépticos del ama de llaves que desde la puerta repetía: «¡pero morirá de calor así!», porque yo, aunque estuviésemos ya en verano me había vestido como director: jersey, botines, polainas, prismáticos ahumados colgados del cuello y un silbato como los árbitros de fútbol.

Roma estaba desierta. Yo escrutaba calles, casas, árboles, buscando un signo propicio, favorable y de pronto veo un sacristán que abre las puertas de una iglesia como si lo hiciera para mí. Cedo entonces a un antiguo temor, desciendo del automóvil y entro. Quería balbucear una plegaria, intentar una invocación, hacerme digno de alguna ayuda. Nunca se sabe. Cosa extraña a esa hora de la mañana, la iglesia estaba toda iluminada y en el medio había un catafalco y una centena de candelas con la llama inmóvil y derecha. Un hombre pelado, arrodillado junto al cajón, lloraba con la cabeza hundida en un pañuelo. Fui corriendo al automóvil haciéndole cuernos a la custodia desde el pie hasta los rayos.

—Hubiera querido preguntártelo antes, pero el episodio que me cuentas me da la oportunidad de hacerlo ahora. ¿Cuál es tu relación con la religión?

Me gustaría poder responderte de manera concisa, sin irme por las ramas con mis habituales historias, que cuando era pequeño fui protagonista de miedos y terrores en los gélidos corredores de los salesianos, en las inmensas habitaciones con centenares de catres, alumbradas sólo por una pequeña lámpara roja colocada sobre el vano oscuro de una puerta que parecía la del infierno. Más allá, una enorme escalera que descendía hacia otros corredores y estancias que sólo contenían retratos enormes de obispos y al fondo, la puerta que daba directamente a la iglesia donde una vez por semana, antes del alba, a nosotros, los chiquillos, nos hacían arrodillar en la oscuridad más total para que cada uno de nosotros gritara sus propios pecados. Si me pongo a contarte todo esto no terminaré nunca, porque al menos en el recuerdo me agrada muchísimo este clima amenazador, temeroso y a veces realmente terrorífico. La católica es una buena religión si se piensa en ella a distancia; te alimenta el miedo a algo que siempre está al acecho, que te observa, te espía. Si bien es cierto que la religión por un lado libera al hombre del miedo, por el otro se lo provoca con intensidad. Los mitos de todas las civilizaciones nos hablan del temor de los dioses y Dios debe ser entonces algo espantoso, que te mete miedo porque está escondido, ignoto. Y es lógico que todo aquello que no se conoce infunda horror.

Creo que soy religioso por naturaleza porque el mundo, la vida, me parecen rodeados de misterio. Y aun cuando de pequeño no me hubiese sentido hechizado por este sentimiento místico que se proyecta sobre la existencia y hace que todo se torne irreconocible, creo que el oficio me hubiera llevado por lógica a un sentimiento religioso. Tengo un sueño o bien me abandono con los ojos abiertos e imagino algo y después, al firmar un contrato, con algún maderamen, dos bellas chicas y un par de reflectores consigo materializar ese fantasma y todos pueden verlo así como yo los vi mientras dormitaba o no pensaba en nada. ¿Quién nos guía en la aventura creativa? ¿Cómo puede ocurrir?

Sólo por la fe en alguna cosa o en alguien escondido detrás de ti, alguien a quien no conoces bien, que da señales de vida cada tanto, una parte de tu yo astuta y prudente que se puso a trabajar en tu lugar después de haber favorecido la misteriosa operación. Tú has ayudado a esta parte inconsciente de ti confiando en ella, no contrariándola, dejándola hacer. Este sentimiento de confianza pienso que se puede definir como sentimiento religioso.

La presunción, la erudición, el egoísmo, la manía de saber siempre más, la falsa cultura, muy a menudo, bloquean esta fe y obligan a ese sentimiento a apartarse, a disolverse y entonces sucede casi siempre que los resultados son menos satisfactorios.

—¿Y cómo están las cosas con la Iglesia Católica?

—Ésta es una pregunta para hacerle a Mahoma, a Lutero, al jefe de alguna otra iglesia…

¿Qué puedo responder? Ya te dije que me agrada y habiendo nacido en Italia, ¿cómo hubiera podido elegir otra religión? Me gusta su coreografía, sus representaciones inmutables e hipnóticas, las magníficas puestas en escena, los cantos lúgubres, la catequesis, la elección del nuevo pontífice, el grandioso aparato funerario. Experimento un sentimiento de gratitud por todas las improntas, las tinieblas, los tabú que constituyeron un inmenso material dialéctico, los indicios de rebeliones vivificantes. Y el intento de liberarse de todo esto da sentido a la vida.

Pero además de estas lucubraciones personales, los méritos de la Iglesia son los de cualquier otra creación del pensamiento que tiende a protegernos del magma devorador del inconsciente. El pensamiento católico, al igual que el islámico o el hindú, es un edificio intelectual que al establecer un código de comportamiento trata de proporcionarnos una brújula, una orientación que nos guíe a través del misterio de la existencia, un designio de la mente que pueda salvarnos del horror existencial, de la falta de significado.

Debo agregar también que quizá por un recuerdo ancestral, existe dentro de mí una atracción deslumbrante por la Iglesia católica que ha sido la más extraordinaria creadora de artistas, una madre severa que, atenta y generosa, nos encomienda obras de arte exclusivas. Me doy cuenta de que es algo ridículo imaginar a De Laurentiis en ropas cardenalicias y sin embargo me gusta pensar que los productores, y también los editores, heredaron inmerecidamente una especie de investidura y que el destino del artista es vivir en el lugar de los duques, del príncipe o del papa. Hay un tipo de artistas que quieren vivir su libertad dentro de los límites estipulados por los comitentes, inclusive porque de este modo pueden sentirse aligerados de sentimientos de culpa pintando, por ejemplo, un crucifijo. Para mí, el contrato que firmo con un productor es el sustituto de la túnica blanca del papa…

—¿Cuál es tu modo de rezar?

—Veo que las preguntas empiezan a ser gradualmente más solemnes y un poco inquisitorias. ¿Comienza el proceso? De todos modos, trataré de contestarte. Creo que todos alguna vez e incluso varias en un mismo día, nos hemos sorprendido murmurando a flor de labio, y quizás hasta blasfemando, una invocación para que aquello que nos preocupa tenga una solución favorable. Pero tal vez esto no sea rezar. Creo poder reconocer una actitud similar a la de la plegaria, o al menos a mi modo de rezar, cuando en situaciones especialmente complejas de las cuales no logro salir, de pronto dejo de devanarme los sesos, renuncio, me lavo las manos como si la tarea estuviera a cargo de algún otro, y digo: «Pensad vosotros, que alguien piense en esto, yo no puedo resolverlo». Y por

lo general el problema se resuelve.

—Los inútiles[5]*. **¿Qué te viene a la memoria? ¿Qué te liga a esta película? ¿Cuál es la imagen que te trae este filme?***

—Los inútiles, de espaldas, sobre ese puente que avanza hacia el mar, un mar gris de invierno, con un cielo bajo, denso, lleno de nubes. Mi hermano[6] que sostiene su sombrero con la mano para impedir que el viento se lo lleve, la bufanda de Leopoldo Trieste que flamea sobre la cara de Moraldo, el rumor de la resaca, el chirrido de las gaviotas. Al final, también yo quedé sugestionado por esa toma de la película que pasó a ser como una imagen simbólica, un póster. Y después, la carota de Majeroni. Achille Majeroni hacía el papel del viejo actor bocón y homosexual que seduce a Leopoldo, el inútil intelectual.

Majeroni, Febo Mari, Gustavo Giorgi, Moissi, éstas eran las firmas que atravesaban con una caligrafía fluctuante las grandes fotografías de personajes de expresión severa, ojos chispeantes, sonrisas amargas, perfiles imperiosos y cabello largo, prolijo, que a veces les caía casi sobre los hombros, como los de Achlile Majeroni en los Spettri. Estos rostros reales y románticos aparecían de improviso una mañana de invierno, en general poco antes de carnaval, en las fachadas de las casas, detrás de las ventanas del *Caffé Commercio*, en la plaza, en la estación y desde lo alto nos miraban sin vernos, como divinidades inalcanzables, prometiendo con sólo la sombra de una sonrisa que quizá fuera cierto que vendrían a encontrarnos, que se materializarían. Un regalo de los dioses a nuestra ciudad pobre, adormilada y olvidada.

En verdad yo creía que eran seres sobrenaturales, otra raza, y el hotel León d'Oro que los hospedaba, algunas noches adquiría las míticas dimensiones del Olimpo. Todos mirábamos con envidia al conserje que podía verlos de cerca, hablarles, entregarles las llaves. No podía imaginar cómo sería la vida de un actor fuera del escenario o de la pantalla blanca del cine. Tuve la suerte de ver a Majeroni, de pie junto al mostrador de la confitería Dovesi, con una gran bufanda de seda blanca, un sombrero gris perla sobre la cabeza, palidísimo, con los ojos semicerrados y con restos de maquillaje, tomar a sorbos algo que echaba humo dentro de una pequeña copa con asa de plata. «Punch a la mandarina», nos dijo después el camarero.

Respecto de Majeroni pude tener idea de lo que debía ser su vida fuera del escenario, pero los demás, todos los demás actores, ¿dónde iban cuando el gran telón rojo borraba las maravillas que había visto y se encendían en la sala las luces desgarbadas sobre nuestras pobres caras de siempre? Todavía hoy en mi relación con los actores conservo esta vaga sensación de que tienen una vida irreal y no me desagrada que así sea. Pienso que es más útil para mi trabajo. Me parece comprenderlos mejor, entenderme con ellos en un plano más secreto. Nunca tuve problemas con los actores, me gustan sus defectos, la vanidad, los aspectos neuróticos, su psicología a veces infantil, a veces un poco esquizoide. Siento mucha gratitud por lo que hacen por mí y me asombra siempre que esos fantasmas impalpables con los que he convivido durante meses en la esfera de la imaginación estén ahora vivos, hablen, se muevan, fumen, hagan lo que les digo, repitan los diálogos del filme, tal como lo había imaginado cuando yo, de a poco, los hacía nacer.

Considero que los actores cómicos son benefactores de la humanidad. Regalar distracción, entretenimientos, buen humor, hacer reír, ¡qué oficio prodigioso! Hubiera querido nacer con ese

destino tan simpático. Stan Laurel, Keaton, Oliver Hardy, Chaplin eran mis ídolos. No toleraba siquiera que se intentara comparar a Greta Garbo, Gary Cooper o Clark Gable con la habilidad y el talento de mis maravillosos bufones. El encuentro con los hermanos Marx me dejó como tambaleando. En un tema que tuve que desarrollar en clase sobre los pretendientes de Penélope, usurpadores del palacio real de Ulises que erraba por los mares, no sé cómo, logré intercalar algo de los hermanos Marx y con impavidez sostuve la mirada perpleja, entre desconcertada y disgustada, que había clavado en mí el profesor de italiano levantando sus anteojos sobre la frente. Hasta otros actores menores me gustaban, los hermanos Ritz, Abbot, Costello, Ben Turpin. El solo hecho de que fuesen cómicos constituía para mí un mérito, la razón de una predilección absoluta. De chiquillo creía parecerme un poco a Harold Lloyd, me ponía los anteojos de mi padre para parecérmele más; por eso le sacaba los lentes.

—¿Con cuáles actores te hubiera gustado trabajar? ¿Hubo alguno a quien hubieras querido tener en el set sin que por un motivo cualquiera no consiguieras tenerlo?

—Siempre elijo al actor en función del personaje y si no lo encuentro prefiero contratar a alguno que tenga la cara justa para ese tipo, para ese carácter, aunque tenga que tomarme alguna molestia para representarlo con naturalidad. Trabajé siempre con los actores que deseaba tener. Aceptando tu pregunta como una invitación a fantasear, te diré los primeros que me vienen a la memoria: Mae West, con ese andar tan guapo y esa cara redonda de niña golosa, satisfecha, y después, de nuevo, más golosa aún; Groucho Marx y Harpo, Benigni es un personaje estimulante, el Stenterello[7] toscano, agudo e irreverente, un Pierrot despreocupado, lunar y terrestre, que podría entrar en cualquier dimensión y hacer creíble a Plauto y a los cuentos de Andersen. De todos los actores cómicos de la nueva generación me parece el más original, el más dotado, el más próximo a convertirse en un verdadero personaje estilizado y concreto.

De Sica, Vittorio De Sica, ahora recuerdo que para *Los inútiles* prnsé en él en un primer momento para el papel que después interpretó Majeroni. En realidad, esa solución no la había sugerido yo sino el productor Pegoraro que me miraba con ojos suplicantes: «¡No hay un solo nombre conocido en esta película! Usted, Fellini, viene de un desastre comercial como *Lo Sceicco bianco*. Sordi hace que la gente huya. Leopoldo Trieste, que usted se obstina en contratar una vez más, ¡no es nadie! Al menos en esto tenga en cuenta lo que le digo: ¡Elija a De Sica para ese papel! ¡Convénzalo, vaya usted a hablarle, no me arruine!». Y escondía la cabeza entre los brazos, doblado, en dos sobre el escritorio, sollozando.

Fue así como una noche de invierno partí en busca de De Sica que estaba filmando *Stazione Termini*. Me había dado cita para después de la medianoche en un vagón de primera clase detenido en una vía muerta, lejísimos de los andenes. Había que caminar con dificultad sobre piedras mojadas, rieles humedecidos por la niebla, con el terror de que cada luz en la oscuridad pudiese ser el tren que llegaba. El hombrecillo que me precedía me hablaba sin darse vuelta con el tono de alguien que lleva a ver al papa. Primero subiría él, para ver, porque pudiera ser que el comendador estuviese durmiendo y en ese caso habría que esperar a que despertara: «Quizá convenga que arroje una piedrecita contra el vidrio de la ventanilla», Pero no fue necesario. De Sica estaba despierto en la densa penumbra del compartimiento de primera clase y con benevolencia me hacía señas para que

entrase.

Nunca lo había visto de cerca. Conservaba intacto el encanto aterciopelado y argénteo de su personaje. Hasta la voz, aflautada y cantarina, era la misma. De Sica, como Toto, lograba mantener, inclusive en la vida real, esa calidad esfumada e intangible que hace que algunas criaturas parezcan vistas desde la profundidad mágica de un espejo como algo hechizado, inalcanzable. Era simpatiquísimo. Simpatía como profesión, como filosofía: sed simpáticos y muchas cosas os serán perdonadas. Y De Sica era simpático hasta cuando el papel de poeta de la Italia de la guerra, de las ruinas, de la miseria, lo obligaba a asumir una inmovilidad absorta y tonos de voz densos de amarga conciencia de las circunstancias.

En la oscuridad del compartimiento, sentado frente a él, en una atmósfera aplacada e irreal, le conté, un poco emocionado, el personaje que quería ofrecerle. Un gran actor dramático —le decía— un gran actor que había sido célebre pero a quien la vida obligaba ahora a asumir compromisos difíciles de sobrellevar, actuaba en una pequeña compañía de variedades: «Esta pequeña compañía de revistas llega una noche a una desconocida ciudad de provincia donde un joven lleno de sueños y de veleidades literarias pide al célebre actor en decadencia que escuche la lectura de una comedia suya y el actor acepta». De Sica sonreía con simpatía aprobadora y murmuraba algo sobre los jóvenes. Alentado, seguí adelante con mi relato hasta la escena en la que el viejo libidinoso revela sus intenciones al ingenuo e inútil comediógrafo. De Sica, que quizás había dormitado por una mínima fracción de segundo, seguía sonriendo con benevolencia. De pronto pareció comprender. Me miró fijo sorprendido, perplejo: «¿Quieres decir que tenía otras miras, otros fines?». Enseguida, después de una pequeña vacilación y casi en voz baja: «¿Marica?». Le dije que sí con la cabeza, un poco incómodo. Se produjo un silencio bastante largo. De Sica observaba hacia afuera, detrás de la ventanilla. No se oía ningún ruido. Al fin dijo contemplándome con seriedad: «Pero ¿humano?». «Humanísimo», me apresuré a contestar. De Sica ahora movía rápidamente la cabeza, asintiendo sus pensamientos, mordisqueándose los labios por dentro, y después, de nuevo, afirmó con su hermosa voz canora: «Porque puede haber mucha humanidad en los maricas, más de lo que sospechamos». «Por cierto, ¡no cabe duda!» decía yo.

Alguien del equipo de producción vino obsequioso a advertir que las luces estaban preparadas y los actores en el escenario. De Sica se levantó, se ajustó la bufanda alrededor del cuello y me tendió su mano suave, cálida, diciéndome: «Felicitaciones, buen personaje. Me gusta. Tome una cita con mi abogado. Hablaremos de ello. Pero insisto: ¡humano!».

Por motivos que ahora no recuerdo no fue posible contratar a De Sica y tal vez fue mejor así. El personaje hecho por él hubiese sido demasiado simpático, demasiado encantador, demasiado divertido y quizás el público no hubiese comprendido y hasta hubiera desaprobado el aturdimiento y la fuga de Leopoldo en la oscuridad del malecón, cuando con voz dulce e invitadora el viejo actor quiere obligarlo a que lo siga hasta un lugar más apartado y solitario.

—¿Qué consejos darías a un joven que inicia su carrera de actor?

—En realidad, no sé qué decir a un joven actor. Habitualmente le clavo la mirada en silencio, mucho más molesto que él. Me parece que soy la persona menos adecuada para dar consejos, indicaciones, señalar métodos, comportamientos, disciplinas. En general no reconozco sistemas

dentro de mi trabajo y con mayor razón no sé proporcionárselos a los demás. Hasta mi selección de los actores es un poco especial en el sentido de que con toda la estima, simpatía y complicidad que siento desde siempre por los actores, cuando me dispongo a elegir alguno para un personaje de una de mis películas no me siento atraído por su aptitud en la acepción común que se da a esta palabra de capacidad profesional, apostura, del mismo modo que cuando elijo a un «no actor» no me detengo ante su falta de experiencia. Para mi modo de ver es el personaje quien debe coincidir con el actor. Busco caras que lo digan todo de por sí en cuanto aparecen en la pantalla. Es más, tiendo a subrayar sus características, a ponerlas en evidencia con el maquillaje y el vestuario, tal como ocurre con las máscaras en las que todo está en claro: comportamiento, destino, psicología. La elección del actor para el personaje que tengo en mi mente depende de la cara que encuentro delante de mí, de cuanto me comunica y también de cuanto me permite intuir, reconocer y adivinar detrás de ella. No obligo al intérprete a adoptar una actitud que no es la suya, prefiero hacerlo expresar lo que puede. Para mí el resultado siempre es positivo. Cada uno tiene la cara que le toca, no puede tener otra y todas las caras son siempre adecuadas, la vida no se equivoca.

—¿Cuáles son tus relaciones con el material que manejas, más allá de las caras de los actores? Quisiera que me hablases de la parte artesanal del trabajo, de tu modo de traducir en imágenes los elementos fantásticos, de tu manera de «hacer una película», para retomar el título de un libro tuyo.

—Me pides que revele secretos de trastienda que no tengo o creo no tener en una acepción tan programática, farmacéutica, dosificada como la que dejas traslucir con tu pregunta. No siempre se puede reducir todo a fórmulas de alquimia, a combinaciones aritméticas de ingredientes que aseguran la receta correcta, la posología eficaz. No es que quiera cubrir con un manto de misterio el hecho expresivo como es costumbre inveterada. Es que al menos en cuanto me concierne no puedo responder en forma exhaustiva y responsable. ¿Tendría acaso sentido que yo tratara de recordar, de enumerar con la mayor exactitud, como en un contrato, cuántos metros de tela, cuántos telares, cuántos clavos, escenarios, vestuarios, rostros maquillados fueron necesarios para traducir en una escena cinematográfica la imagen vaga, fluctuante, seductora —precisamente por su indefinición— que me servía de referencia y también todas las múltiples ocasiones que hicieron posible ese pasaje? ¿Los movimientos, los volúmenes, las perspectivas, las voces con dejos dialectales, el ritmo, los motivos musicales, las distancias focales, las penumbras, los contraluces, los claroscuros y quién sabe cuántos otros elementos y tensiones y dudas estimulantes, zozobras, entusiasmos? Debería intentar escribir un tratado, examinarme de pies a cabeza, escudriñar dentro de mí con un escrúpulo maníaco. ¿Y después? Aunque lograra recordar todo aquello que contribuyó a componer esa determinada y única toma, estoy seguro de que tampoco llegaría a individualizar, captar, referir esa componente inasequible, indescriptible y misteriosa que por último amalgama todo con independencia de mis razonamientos, de mis suposiciones, de la buena voluntad, del talento, del sentido artesanal. Jamás conseguiría separar ese momento de agregación magnética que da unicidad y credibilidad a todo ese montaje conservando la insinuación y la seducción, el simbolismo de la imagen soñada.

—Con el correr de los años, ¿qué tipo de atención has prestado en tus películas a los valores

figurativos? ¿Y a los sonoros?

—Es probable que en mis comienzos estuviese más sometido al condicionamiento narrativo del relato e hiciese un cine más paraliterario que plástico. Después confié más en la imagen y cada vez con mayor intensidad trato de prescindir de las palabras mientras filmo. Durante el doblaje, en cambio, vuelvo a dar mucha importancia a los diálogos. En esto difiero de Antonioni que a veces para expresar todo mediante la imagen insiste con obsesión, con monótona rigurosidad en los objetos. Yo siento la necesidad de dar a lo sonoro la misma expresividad que a la imagen, trato de crear una especie de polifonía. Por eso, con mucha frecuencia soy reacio a utilizar del mismo actor el rostro y la voz. Lo importante es que el personaje tenga una voz que lo torne aún más expresivo. Para mí el doblaje es indispensable, es una operación musical con la que refuerzo el significado de las figuras. No me sirve la toma directa. Muchos ruidos de la toma directa son inútiles. En mis filmes, por ejemplo, los pasos casi nunca se oyen. Hay ruidos que el espectador añade con su oído mental, no es necesario subrayarlos. Más aún, si realmente los oye le molestan. Por eso el apoyo sonoro es un trabajo que debe realizarse por separado, después de todo lo demás, junto con la música.

—El juego de la invención, la magia de crear… Hay mucho de místico en tu voluptuosidad por lo absoluto.

—El cine es un modo divino de narrar la vida, de competir con el *padreterno*. Ningún otro oficio permite crear un mundo que se asemeje tanto al que conoces, pero también a los demás mundos desconocidos, paralelos, concéntricos.

Pienso que el lugar ideal —ya lo he dicho muchas veces— es el Estudio 5 de *Cinecittá*, vacío. La emoción absoluta, como el estremecimiento, como el éxtasis, es aquella que siento frente al teatro vacío: un espacio para llenar, un mundo para crear.

Ésa desolación y esa desnudez máxima me dan un soplo de salud. Tengo la completa presunción de ser un demiurgo. Me gustaría tomar fotografías del tamaño de una postal, pequeños retratos de la gente, cualquier cosa. No estoy atado a ningún estilo, todos los géneros me agradan. Siento un gran amor por mi trabajo y me parece que todo el resto —las relaciones con los demás, los sentimientos temporarios, las alianzas periódicas— se reúnen en este alambique. Lo siento como la cosa más auténtica de mi vida, sin plantearme preguntas, sin obstinarme ni escabullirme. Me someto ante esta inclinación. El punto más alto del amor o el máximo de la tensión expresiva son una misma cosa: un momento misterioso, una ilusión perpetua, una esperanza de que una u otra vez se mantenga la promesa de la gran revelación y se te aparezca un mensaje con letras de fuego. En el mito, el mago y la virgen van en pareja. El mago necesita de esta figura femenina intacta para realizar la operación del conocimiento y lo mismo ocurre al artista, quien de manera mucho más modesta, en el momento en que materializa una fantasía, identifica la expresión con el contenido.

—Entre* Los Inútiles y La Strada *está* Agenzia matrimoniale*, uno de los episodios de* Amore in cittá. *¿Tampoco lo viste?

—Vi una parte, una tarde, en un bar donde había entrado para hacer una llamada telefónica. En una sala de la parte de atrás, iluminada sólo por el televisor encendido, había una persona sentada. El sonido no me llegaba, sólo veía a Cifariello sentado sobre un terraplén de hierbas, que hablaba con la joven patética y cómica dispuesta a desposarse con el licántropo. Estuve tentado de avanzar

lentamente hasta la habitación y quedarme ahí, de pie, mirando alguna secuencia de esa película de la que ya nada recordaba. Pero después, uno de los vacilantes espectadores que tenía en su poder el control remoto, cambió el programa de improviso.

Cesare Zavattini me ofreció participar con un episodio en el filme que debía tener carácter de reportaje, al estilo del cine norteamericano. Marco Ferreri era el director de producción y ya entonces intentaba adelgazar diciendo que no quería la merienda pero después, durante la pausa, daba vueltas alrededor de uno y otro con cara de pobre perro hambriento. Cada uno de nosotros le daba algo, y así terminaba por comerse diez porciones de la merienda.

Acepté participar en esa película de grupo con el espíritu polémico del estudiante que pretende burlarse socarronamente de su profesor. *Los inútiles* había tenido mucho éxito, pero ya en ese tiempo la crítica de izquierda tomaba distancia. Aunque se lo aprobara, se me reprochaba haber ambientado la película en una provincia sin connotaciones determinadas, se me acusaba de insistir demasiado en la poética de la memoria y de no haber sabido dar al filme un sentido político claro. Pensé en tomarme una revancha a expensas de quien en aquellos años hacía jocosos comentarios sobre el neorrealismo, creando las consecuencias nefandas que aún perduran.

—¿Cuáles serían estas consecuencias nefandas de la enseñanza rosselliniana?

—Precisamente la errada interpretación del neorrealismo de Rossellini que de modo arriesgado crea la ilusión de que la chapucería y el azar pueden constituir la primera obligación imperiosa para hacer películas; el respeto, a cualquier precio, de la realidad como acontecimiento existencial, inalterable, intocable, sagrado. La emoción personal, la intervención subjetiva, la necesidad de selección, la expresión, el sentido artesanal, el oficio son condicionamientos que políticamente se vinculan con la reacción. ¡Abajo los recuerdos, las interpretaciones, el punto de vista sugerido por la emoción! ¡Abajo la fantasía! ¡Castigo al autor! Imprevisión, ignorancia y pereza hicieron aceptar esta nueva estética con entusiasmo. Cualquiera podía hacer películas, más aún, todos debían hacerlas. Una estética de la no estética que a mi entender contribuyó en buena medida a la crisis actual de nuestro cine.

Inventé pues una agencia matrimonial oculta en el desván de un enorme palacio misterioso y la historia de la joven que con tal de desposarse aceptaba unirse en matrimonio con un licántropo. Juré que todo era cierto y cuando mostré el primer montaje de mi episodio los autores de la película-reportaje se dirigieron a mí muy satisfechos: «¿Comprendes, estimado Fellini, que la realidad es siempre más fantástica que la fantasía más desenfrenada?».

—Después de esta burla, llegó por fin* La Strada.** *Si lo piensas hoy, ¿qué crees que representó esta película para ti?

—Me viene a la memoria una frase del crítico Pietrino Bianchi. No recuerdo si la escribió en su diario o en algún libro de recopilación de sus críticas, o si me la dijo directamente. Se había proyectado la película en el Festival de Venecia en un clima de aprobación y de objeción total por parte de la mayoría de los periodistas de izquierda. La crítica francesa fue la más favorable: abrazos, apretones de mano; Cayatte me dijo: «Su filme ya es un clásico», y André Bazin, pequeño, flaco como San Francisco, asentía mirándome como si me diera la bendición. En medio de esta acogida exaltada, tumultuosa y dispar, me pareció que el comentario de Pietrino Bianchi era diferente de

todos los demás: «¡Qué película valiente!», me dijo y al volver a pensar en eso también hoy creo que al menos en ese momento su opinión fue la más justa.

La Strada era un filme que relataba los contrastes más profundos, infortunios, nostalgias y presentimientos del transcurso del tiempo que no siempre podían reducirse a problemáticas sociales y compromiso político. Se desarrollaba pues en una total exaltación neorrealista. *La Strada* era una película para repudiar, decadente y reaccionaria. Me parece que Bianchi entrevió en ella el coraje de ir contra la corriente.

Pero los recuerdos de La Strada son demasiados y quiero alejarlos, incluso porque al evocarlos me vería obligado de inmediato a hacer una embarazosa hagiografía, dado el destino singular del filme que dio la vuelta al mundo con una especie de carisma ecuménico.

***—Pero ¿no quieres contarme cómo nació la idea de* La Strada?**

—¿Cómo se puede rastrear de manera verosímil el momento en que se toma un primer contacto con el sentimiento o más exactamente con el presentimiento, la anticipación de aquello que después será tu filme? Las raíces que dieron origen a Gelsomina y a Zampanó, y su historia se hunden en una zona profunda y oscura, salpicada de sentimientos de culpa, temores, nostalgias apremiantes de una moralidad más lograda, el lamento de una inocencia traicionada. No quiero hablar de eso. Todo aquello que digo me parece desproporcionado e inútil.

Me parece recordar confusamente que fue quizá dando vueltas en automóvil por la campiña, por los alrededores de Roma, que ese vagabundeo indolente y voluptuoso me hizo entrever por primera vez los personajes, el sentimiento, la atmósfera de esa película.

—A propósito de automóvil, me parece que ya no lo usas pero en otros tiempos era conocida tu pasión por los «fuera de serie».

—Hace diez años que no tengo auto. Un buen día, de improviso, decidí deshacerme de él. Era lindísimo, un Mercedes verde metal con reflejos dorados, dos puertas, volante desmultiplicado, descapotable, no, más aún, apretando un botón pulsador se corría parte del techo y si uno quería podía conducir de pie, asomándose e impartiendo la bendición. Pero un día, en Riccione, un chiquillo de 8 o 9 años que venía en el sentido prohibido y con el semáforo en rojo, apareció de pronto en el cruce. Toda la gente sentada en el café —era verano— irracionalmente y contra toda evidencia se puso de parte del niño, incluso los agentes de tránsito. En ese momento decidí deshacerme del coche. Entre los presentes había un alemán que al oír que los policías repetían mi nombre, me dijo que quería hacerle un regalo a su mujer que estaba en Hamburgo y cumplía años dos meses después. Creía que regalarle el auto del director de *La Dolce Vita* era la máxima demostración de amor y devoción. Me divirtió la idea de vender un Mercedes a un alemán y combinamos el negocio con un apretón de manos, en ese cruce, bajo el semáforo, ante el chiquillo criminal y la multitud que ahora aplaudía.

Pero tal vez hacía ya tiempo que me había aburrido del auto. Demasiadas contravenciones, demasiadas multas, demasiados estacionamientos prohibidos, demasiados impuestos, un garaje demasiado lejano y sobre todo demasiadas miradas torvas de asesinos, de locos, dentro de otros automóviles que algunas veces marchaban junto a mí en la ciudad. No siento para nada su falta. Hay taxis (me gusta sentarme adelante y charlar con los choferes), y también autos del equipo de

producción de mis películas y además, todos mis amigos tienen coche y siempre hay alguien dispuesto a acompañarme.

Y cuando no encuentro ninguno y comienza a llover, me planto en medio de la calle espiando dentro de los automóviles que pasan junto a mí y finjo con descaro que me equivoqué al saludar a alguien que me había parecido reconocer. Siempre hay alguno que se detiene y el conductor o la conductora me ofrecen gentilmente llevarme.

Tuve los mejores automóviles, los más costosos, los más extravagantes. Recuerdo un Studebaker color azul cielo que parecía un trimotor, una astronave. En los pueblecitos de los alrededores de Roma, cuando pasaba lentamente, los lugareños se quitaban el sombrero, muchos se arrodillaban. Mastroianni y yo nos hacíamos la competencia desafiándonos con un nuevo auto. El compraba un Jaguar, yo un Triumph. El compraba otro Triumph, y yo un Porsche. Marcello el Porsche, yo un BMW. Como infelices, sin criterio alguno, enriquecimos al viejo vendedor que cambiaba de traje todos los días, cada vez más elegante y más caro, y en verdad podía permitírselo con todo el dinero que le dábamos Snaporaz y yo.

Es inútil que me detenga a relatar las emociones y las fantasías ligadas al primer Topolino que me regaló Rossellini en compensación de un guión que nunca me había pagado. Y también es inútil enumerar todos los automóviles que tuve. Sólo recuerdo aquellos que más quería: el Alfa Romeo 1900 que parecía elegantísimo, bien diseñado. No entiendo por qué no se siguió con la producción de ese modelo tan logrado. Me agradaba muchísimo el Mercedes Pagodina y el Lancia Flaminia, a pesar de que cuando lo conducía me parecía ser el chofer de algún ministro.

Al automóvil debo el descubrimiento de un Lazio fabuloso, los pueblecitos dispuestos como en un tablero de ajedrez sobre las cimas de las colinas protectoras, la campiña, los sembradíos asolados por los recuerdos de las pestes, el fabuloso Maccarese que parecía el Japón medieval de los filmes de Kurosawa y muchas otras cosas más. Pero sobre todo debo a mis paseos en auto por la ciudad, la campiña o el borde del mar, la aparición de las primeras imágenes de mis películas, las ideas, los personajes y hasta los diálogos porque a menudo me detenía ahí donde me encontraba y tomaba apuntes. Ese fluctuar, ese andar sin rumbo, con las cosas, los colores, los árboles, el cielo, las caras que desfilan silenciosas más allá de los vidrios del automóvil, tuvo siempre el poder de colocarme en un punto indefinible de mí mismo, en el que imágenes, sensaciones y presentimientos nacen espontáneamente.

—Volvamos a tus películas. En 1953 hiciste* La Strada *y al año siguiente* Il Bidone. *¿Me equivoco o las primeras películas se sucedían con un ritmo más acelerado? En otras palabras, me parece que entonces eras más productivo, hacías un filme por año.

—Mi gran amargura es no poder trabajar siempre con aquella continuidad, con esa rapidez festiva y laboriosa, seguir ese camino ligero en el que me fue posible moverme durante la década del cincuenta. La estructura financiera de mis películas que gradualmente se fue haciendo más gravosa creó gigantescos apetitos alrededor de ellas y una especie de hipertrofismo, que por cierto no depende de mí y que hace que todo el proceso sea más embarazoso y complicado.

Si por un lado he tenido suerte porque siempre logré realizar las películas que quise, de la manera que quise y con el mínimo indispensable de fricciones y contrariedades, por otro lado me

disgusta no haber encontrado en todos estos años un compañero de ruta, un gran empresario en condiciones de programar mi trabajo y protegerme de todas las dispersiones a las que bien o mal algunas veces, me inducen la vanidad o la curiosidad o la impaciencia. No tuve la fortuna de tener un encuentro decisivo con alguien a quien someterme e incluso de quien hablar mal como en la relación inevitable que se da entre el papa y el pintor, entre el gran duque y el poeta de la corte.

Cuando un productor norteamericano me hace saber que quisiera reunirse conmigo en el Grand Hotel o en el Excelsior para discutir alguna película, algún proyecto a realizar en los Estados Unidos, siempre concurro puntualmente a la cita aun sabiendo que jamás iré a ese país. Lamento desilusionarlos pero siento la curiosidad de oírlos hablar y así me dejo engatusar. Tal vez pierdo un largo tiempo y no hago lo que debería hacer: estar presente en los estudios y decir: «¡Cámara!».

—Fellini y los Estados Unidos. En alguna ocasión ¿terminarás por ir allí a rodar un filme?

—En Estados Unidos hubiera podido hacer muchas películas si hubiese querido, pero a decir verdad no sé si puedo. De Laurentiis, que está allí desde hace varios años y me llama por teléfono dos veces por mes a las tres o a las cuatro de la mañana, fingiendo ignorar la existencia de los husos horarios, me ofreció dirigir casi todas las películas que ahí hizo, desde *King Kong* hasta *Flash Gordon*, pero siempre vacilé y al final nunca acepté, aunque para ser sincero estoy convencido de que me hubiera divertido hacer una bella fábula psicoanalítica como *King Kong*, porque haciendo un rodaje en una isla del Pacífico o en un estudio californiano no sientes la tentación de ser testigo de la realidad norteamericana. Después que concluyó el filme le dije a Dino que de buen grado lo hubiera hecho. No me dio tiempo a terminar la frase y exclamó enseguida, con un alarido de felicidad: «¡Bravo Fefé! ¡Dios te ilumina! ¡Hagamos ahora *La figlia di King Kong*!». ¡Qué tonto fui! También en esa oportunidad dije que no…

Dudo que alguna vez llegue a hacer un filme en Estados Unidos. Me invitan a ir, a permanecer allí doce o quince semanas y, a través de ese contacto, a tomar ideas. Los amigos norteamericanos, gentiles, generosos, quieren hospedarme, poner a mi disposición sus casas, su tiempo, los espectáculos, los escritores, los viajes de una a otra costa, y me dicen que puedo visitar las grandes ciudades, los diferentes Estados y pedir que me hagan conocer todo aquello que quiero porque todos mis deseos serían satisfechos. Una vez más habría encuentros con artistas, con intelectuales, con todos aquellos que dicen estar contentos de encontrarme, desde Mailer hasta Woody Allen, Capote y ese encantador y gentil espectro que es Andy Warhol. Me mostrarían, por cierto, las cosas, lugares y personas que ellos consideran más «fellinianas» y que me harían pasar apuros. El resultado no puede ser otro: renuncia, retirada y embarazo para justificarme y explicarles que no soy capaz, que no sé hacer un filme en Estados Unidos porque aunque su país me hechice, me seduzca y me parezca un inmenso set muy compatible con mi visión de las cosas, nunca sabré narrarlo en una película. ¡Nueva York! Es estupenda, una astronave inmensa liberada en el cosmos, no tiene raíces ni profundidad, está suspendida en un lastre infinito de cristal. Nínive, Venecia, Damasco, Marte, Benarés, todas las ciudades del mundo fundidas en una deslumbrante escenografía futurista y decadente. Nueva York es dulce, violenta, bellísima, terrorífica, pero ¿cómo podría describirla? Sólo aquí, en mi país, podría intentar la titánica empresa, en Cinecittà, en el edificio del Estudio 5 donde, sea cual fuere el riesgo que afronte, encuentro siempre para protegerme de los precipicios, de las caídas, la gran red de mis

raíces, de mis recuerdos —hablo de los recuerdos de esa Nueva York— de mis costumbres, de mi casa, en una palabra de mi laboratorio. Además una cosa es vivir, emocionarse, tener sensaciones, experimentar sentimientos frente a una realidad nueva —es cierto que esto todos podemos hacerlo, todos vemos, todos nos exaltamos, nos asombramos, todos sufrimos un impacto, un estímulo, una conexión con las cosas que no conocemos—, pero narrarla, expresarla, replantearla como algo creíble y vivo, sin equívocos ni malos entendidos, sólo puedes hacerlo si te expresas en tu idioma, el único medio de que dispones para comunicarte contigo antes que con los demás. El equívoco nace del hecho de que se cree que el cine es un equipo de tomas lleno de película y por fuera, una realidad ya dispuesta para ser fotografiada. En cambio, frente al objetivo uno sólo se pone a sí mismo. De lo contrario el cine únicamente puede ofrecer alguna información contradictoria.

En Estados Unidos las ideas me llegarían en un idioma que no es el mío, a través de una realidad que no conozco en sus alusiones, que se me escapa en su estratificación, que me elude en las componentes en que echa sus raíces. Mi trabajo, el del cine, requiere un dominio total del idioma como visión del mundo, de los mitos, de las fantasías colectivas. Desde luego que no pretendo saber todo sobre Italia. Pero aquí, al menos, me refiero a mi ignorancia, a mis emociones, domino inclusive las cosas que no sé. Puedo decir que alguien es de Bérgamo por su corbata. Bueno, quizá sea algo exagerado, pero es cierto que respecto de la realidad italiana tengo la ilusión de conocer los pactos especulativos que se han elaborado entre los diferentes sistemas de representación, entre los periódicos, la televisión, la publicidad, los entendimientos y la síntesis de las imágenes que todos conocemos…

—Sin embargo, otros directores, y no de poco prestigio, trabajan ahí tranquilamente.

—Sí, lo sé, Milos Forman, Román Polanski y muchos otros consiguieron incorporarse de lleno a la cultura norteamericana y expresarse. Pero vienen de un mundo distinto, son judíos, son centroeuropeos, provienen de una dimensión cultural y psicológica que los habituó a ser en todas partes más indígenas que los indígenas.

Siempre han tenido un talento especial que les permite absorber como vampiros la historia, la cultura, los recuerdos de los demás. Y es cierto que han pasado a ser más norteamericanos que los propios norteamericanos.

Hace veinticinco años firmé un compromiso con tres animosos productores norteamericanos que habían decidido separarse de las *Major Companies* y de su política para hacer películas a la italiana. El «neorrealismo» los había contagiado y exaltado y también ellos querían salir de los estudios y relatar historias verdaderas con personajes «tomados de la calle», como se decía entonces. Yo estaba en Los Ángeles para asistir a la entrega de los Oscar y los tres *producers* me miraban con aprobación. De mí, les gustaba todo, no sólo *Los inútiles* y *La Strada*, sino también mis corbatas, el corte del cabello, mi manera de hablar inglés. Una vez me golpeé la rodilla contra el canto de un mueble, cosa de nada, únicamente un poco de dolor. Y bien, tuve que protestar a gritos para impedir que me llevaran al hospital y, quién puede saberlo, me operaran de urgencia.

Con mucha reticencia acepté firmar un convenio que me aseguraba una estadía de doce semanas al cabo de las cuales o me disponía a rodar un filme o regresaba a mi país. Pero ellos estaban requeteseguros de que esta segunda posibilidad no se daría jamás.

Así comenzó mi vagabundeo por los Estados Unidos. Pusieron a mi disposición secretarias, intérpretes, amigos, periodistas y un *dandy* muy simpático y pintoresco. Se llamaba Serenella. Tendría unos setenta años, pero era muy fuerte y vigoroso, con un lindo rostro oscuro de viejo gladiador y mejillas mofletudas picadas de viruela. El cabello blanco en lugar de conferirle dignidad le daba un aire inclusive más tramposo. Muy sentimental. Se conmovía nada más que con mirarme. Un abuelo torvo pero almibarado que se quitaba los guantes para acariciarme la cabeza. Y tenía un poder extraordinario que en algunas ocasiones me alarmaba un poco. Todo cuanto le pedía —quisiera ver esto, me gustaría visitar aquello, ¿puedo ir de paseo con Mae West? ¿Y Jean Blondell? ¿Y Jane Russell?— hasta las cosas imposibles, que pedía por pura provocación, me las conseguía enseguida, no había límites. Un gran *boss*, con dos hoteles de su propiedad en Las Vegas admirado y temido, y cuando canturreaba el motivo de Gelsomina, casi enseguida se sonaba la nariz y con su enorme dedo me señalaba sus ojos rojos, feroces, pero empañados por las lágrimas… Y a pesar de todo eso, un mes después me moría de nostalgia. Pasaba tardes enteras encerrado en el hotel haciendo llamadas telefónicas a todos los amigos de Roma y hasta a simples conocidos, inclusive a personas con quienes había interrumpido toda relación años atrás. Moría de nostalgia por cosas pequeñas pero desgarradoras como ir a comprar los periódicos por la noche a vía Cola di Rienzo, o entrar en el Albergo Plaza, con su penumbra eclesiástica, sólo para hacer una llamada telefónica o curiosear sin apuro en las librerías.

Estados Unidos me gustaba muchísimo, me seducía, me fascinaba, me parecía que todo estuviese ya dispuesto como un gran set preparado, con sus escenografías perfectas, las luces y los figurantes vestidos tal como yo lo deseaba. Se me habían ocurrido muchas ideas y cuando se lo señalaba a mis productores se entusiasmaban. «¡That's it!» me decían, «¡Terrificíc!». Pero yo comprendía que no es posible vivir y relatar enseguida, existir y expresarse. No tengo ni la vocación ni el talento del periodista. Mis posibilidades de atestiguar con verosimilitud son casi inexistentes, más inclusive, me parece que sólo podría ser un buen testigo con la condición de inventar. Así, haciendo el papel de una joven frágil y neurótica, cuando ni siquiera habían transcurrido cuatro semanas, les dije que quería regresar a mi país, que ya no recordaba cómo se dirigía, que ya no sabía dirigir. Y Serenella, con su sombrero negro, su bufanda de seda blanca flotando al viento y su sobretodo con cuello de terciopelo al más puro estilo George Raft, me acompañó al aeropuerto. No dijo nada, no hizo ningún comentario. Aceptaba mi decisión y la respetaba, convencido seguramente de que si así lo había resuelto significaba que era más interesante para mí, más ventajoso, «more money» ir a cualquier otro lugar. A último momento, antes de separarse de mí, me dio la dirección de un amigo suyo que había sido expulsado de los Estados Unidos por «indeseable» y que ahora estaba en Italia. No, no quiero dar el nombre y además ya no está. Y Serenella agregó: «Es un santo, hizo el bien a todos pero no lo comprendieron. "My dear boy", cuando lo necesites, vas a verlo y *kissalo* por mí».

No fui, no le trasmití los besos de Serenella a pesar de la gran curiosidad de conocer a este santo hombre. Un par de veces, frente a las dificultades insuperables para montar un filme que quería hacer, me sorprendí mirando el billete que aquel viejo bueno y siniestro me había dado. Pero después, justo al día siguiente, cuando tal vez, quizás… apareció Peppino Amato y, con aire arrogante, me dijo: «*La Dolce Vita* la hago yo. ¡Será un éxito lapidario! ¡Firma aquí! ¡A Estados Unidos volverás conmigo, después de la película y verás, los norteamericanos al vernos juntos nos

harán todos: “salamelek, salamelek”!».

—¿Te parece que en Europa Oriental te sentirías mejor?

—Europa Oriental me recuerda a Gambettola, el pueblo cerca de Rímini donde vivía mi abuela. El modo de besarse de los rusos y de sostenerse las manos antes de saludarse de manera definitiva me pareció siempre signado por aquella religiosidad campesina que se respiraba en la casa de la abuela durante la semana santa mezclada con el olor de algunas confituras. Cuando estuve en Rusia encontré este tipo de familiaridad, aquel sentido cristiano de la existencia que te hace pensar en Tolstoi antes que en Maiakovsky, que te trae a la memoria una vida encerrada entre cielo y tierra, marcada por largas y arrolladoras estaciones templadas por sabores y perfumes de cuando eras pequeño y tenías todavía todos tus sentidos abiertos a cuanto te rodeaba; a las cosas, las personas, las plantas, los árboles, los olores de tu país… Esa dimensión del alba que une al hombre a la tierra, a los cambios de la atmósfera y de las nubes, a una especie de hermandad con los demás, a los ritos, a los aniversarios, a las festividades, a la gratitud hacia alguien que te brindó todo aquello. Como es natural, gran parte de esa sugestión es literaria, pero después adviertes a través de la gente que en cierto sentido las cosas son tal como las sientes.

A Evtushenko, con quien estuve por primera vez en el Festival de Moscú cuando fue premiada *Ocho y medio*, lo vi enseguida como a un compañero de escuela. Nos presentaron y se instalaron todos a nuestro alrededor, periodistas, fotógrafos, todos en espera de esas cosas importantes que se suponía habríamos de decir en público. Los intérpretes estaban pendientes del movimiento de nuestros labios pero la verdad es que no sabíamos qué decir que fuese histórico o definitivo. Inspirábamos simpatía y nada más. Cuando años más tarde se reunió conmigo en Fregene y llegó a aprender el italiano en tres días, hablábamos como viejos amigos. Una noche, en la playa, me contó que en Groenlandia, en invierno, en una de esas noches que duran seis meses, sobre una ballenera en medio de los glaciares, había un esquimal con un equipo de proyección que pasaba *Las noches de Cabiria* y todos se conmovían y divertían, hasta los osos. Evtushenko me contó también algo bellísimo que siempre recuerdo cuando pienso en él; dijo que las focas tienen la mirada húmeda, tierna, como la de su mujer. Claro está que no sé si a una mujer puede resultarle agradable oír decir que tiene ojos de foca, pero desde entonces miro a las focas con un sentimiento diferente y es cierto que tienen ojos bellísimos, de una dulzura desgarradora, que te hacen sentir culpable.

Caminando a la orilla del mar nos alejamos de los amigos. Oíamos sus voces en la oscuridad, a nuestras espaldas. El verano no había empezado aún. Era una noche magnífica y algo fría y Serjei, sin previo aviso, se desnudó y en calzoncillos y recitando poesías entró en el agua. No podía verlo y cuando los demás me alcanzaron me lo reprocharon, me dijeron que no hubiera debido dejarlo entrar en el agua, que era peligroso. Y todos a una lo llamábamos: «¡Evtushenko!», pero delante de nosotros la oscuridad era total, algún resplandor lejano, una extensión inmensa de agua que se confundía con las estrellas… ¿Qué debíamos hacer? ¿Telefonear a la prefectura del puerto? ¿A la embajada rusa, a Kruschev? Y no faltó alguno que lagrimeando dijera: «¡Era un gran poeta!». Y en realidad se pensó lo peor porque ya había transcurrido una hora desde la desaparición y estábamos realmente decididos a organizar equipos de socorro cuando emergió de pronto de la oscuridad junto a la orilla. Había nadado mucho y había vuelto a tierra un par de kilómetros más adelante. Y ahora quería saber

si en mi opinión era más grande el Tasso o Ariosto. ¡Qué tipo increíble! ¡Qué amigo de la infancia!

Pero, todo esto ¿para qué? ¿Para decir si me sentía mejor en Europa Oriental? No lo creo. Habituados como estamos en Italia a disponer de una libertad que a veces nos vemos llevados a considerar inclusive excesiva, no tendríamos fuerzas ni paciencia para soportar la humillante opacidad de la censura de un régimen comunista. Cuando se debía exhibir en Rusia *Amarcord*, me citaron aquí en Roma para una entrevista en la embajada. Había caviar, vodka, y un ministro gentil e impenetrable que quería que yo diese mi consentimiento para hacer cortes en la película. No comprendía por qué ni cuáles cortes fuesen necesarios y como es natural me opuse. La intérprete me traducía: «El ministro le pregunta por qué quiere usted privar al pueblo ruso de la oportunidad de ver su película». Y yo: «De ninguna manera quiero privarlo, al contrario, me siento feliz de que mi filme sea exhibido en la Unión Soviética». La intérprete transmitía, escuchaba y después se dirigía a mí: «Entonces hay que cortar la escena de la tabaquera». Le pregunté: «¿Al ministro le molestaron las tetas de la tabaquera?». La intérprete, un poco confundida, traducía y se apresuraba a tranquilizarme: «No, en absoluto». Y también el ministro con un aire serio y tranquilizador movía su cabezota. «¿Se puede saber, entonces —insistía yo—, por qué el ministro cree que se debe considerar al espectador ruso distinto de los demás? ¡Si está bien para uno, estará bien para todos!». La cosa siguió así durante un rato, con la intérprete que se sentía cada vez más incómoda para traducir mis argumentos y el ministro que insistía en que yo no podía querer impedir al pueblo soviético la alegría de asistir a mi película. Al fin me fui con los regalos, el vodka, el caviar, las sonrisas de todos, las mayores manifestaciones de estima y admiración, pero *Amarcord*, en Rusia, se exhibió cortado en la escena de la tabaquera y en aquella donde los chicos se masturban en el viejo automóvil. No se privó al pueblo de mi película pero sí de parte de su dignidad. Este aspecto censorio, restrictivo y autoritario en el sentido más confesional, eclesiástico y oscurantista de la palabra, torna inútil cualquier otra coincidencia.

—Y con la censura italiana, ¿tuviste alguna vez problemas? Si no recuerdo mal,* Las noches de Cabiria[8] *suscitaron muchas protestas en los ambientes católicos.

—La censura la prohibió y yo no quería que quemaran los negativos. Entonces, siguiendo el consejo de un amigo jesuita inteligente y quizás algo desprejuiciado, el padre Arpa, fui a Génova a ver a un famoso cardenal, considerado como uno de los candidatos al papado y probablemente por eso bastante poderoso, para pedirle que viera la película. En una minúscula sala de proyección ubicada detrás del puerto hice colocar un sillón comprado a un anticuario el día anterior, una especie de trono con un gran almohadón rojo y flecos dorados. El cardenal llegó a las doce y media de la noche en su Mercedes negro. A mí no se me permitió permanecer en la sala y no sé si el alto prelado vio realmente todo el filme o si durmió. Tal vez el padre Arpa lo despertaba en los momentos precisos, cuando se veía alguna procesión o imágenes sacras. Lo cierto es que al final dijo: «¡Pobre Cabiria, tenemos que hacer algo por ella!». Y pienso que le haya bastado con una simple llamada telefónica.

Alguien me acusó en público de ser una especie de Richelieu que en lugar de luchar a la luz del sol, maquinaba entre bastidores. Por fortuna en ese entonces existía la posibilidad de perder tiempo en polémicas de este tipo. Pero en definitiva el filme se salvó, aunque con una extraña condición

impuesta por el cardenal: que se cortase la secuencia del hombre de la bolsa.

—¿Y qué era lo que pasaba esa secuencia?

—El episodio me había sido inspirado por un personaje extraordinario con quien pasé dos o tres noches paseando por Roma. Una especie de filántropo, casi un mago, que después de haber tenido una visión se había dedicado a una misión singular: llegar hasta los desheredados ubicados en los lugares más raros de la ciudad y distribuirles a todos alimentos e indumentaria que llevaba en una bolsa. Y esto todos los días.

Con ese hombre vi cosas fabulosas. Al levantar la rejilla de una alcantarilla en donde uno imaginaba que no pudiese haber sino lodo y ratones, te encontrabas con una viejecita que dormía. En los pasillos de un suntuoso palacio de Vía del Corso, donde ahora está el Partido Socialista, se veían vagabundos a quienes había hecho entrar a escondidas el sereno nocturno, que dormían ahí hasta las cinco de la mañana. El hombre de la bolsa conocía todos estos sitios. A uno le daba una inyección, a otro le daba de comer.

En la película imaginé que Cabiria lo encontraba por la Vía Appia Antica mientras regresaba a su casa con las primeras luces del alba, refunfuñando porque algún cliente astuto no le había pagado. Veía al hombre de la bolsa bajar de un automóvil y encaminarse hacia las canteras y detenerse al borde de una especie de gran abismo, llamando a una mujer por su nombre. De una cavidad inmunda salía entonces una vieja prostituta a quien Cabiria conocía como la Bomba Atómica, reducida ahora a llevar una vida de topo. Después Cabiria aceptaba regresar a su casa en el auto del hombre de la bolsa y quedaba muy impresionada por sus relatos. Era una secuencia conmovedora, a pesar de lo cual me obligaron a suprimirla. Era evidente que en determinados ambientes católicos daba fastidio que en la película se rindiese homenaje a una filantropía en absoluto anómala, libre de toda intermediación eclesiástica.

¿Y no es ridículo que el alcalde de Roma haya protestado cuando se exhibió *Cabiria* porque había instalado a las prostitutas en un lugar —el Paseo Arqueológico— que él tanto se había empeñado en hacer digno de la capital?

Si se aboliera la censura y las reglamentaciones vigentes dieran amplia libertad, ¿harías una película pornográfica?

—La palabra implica una determinada conciencia de vulgaridad y alguien consciente de ser vulgar no puede serlo. Yo no podría escapar a esta contradicción y la costumbre de apelar a los valores figurativos transfiguraría la cuestión de modo tal que es probable que no resultase agradable ni a los comitentes ni a ese tipo de público. Por otra parte, nunca me encontré con alguien que dijera: «Vi una buena película pornográfica». Siempre oí decir que las mujeres eran feas, que parecía estar en la morgue, en un matadero. Quiere decir entonces que existe un clima prostibular, que el cine pornográfico da la sensación de conocer ese tema menos que antes y de haber participado en un rito colectivo degradante.

—No has hablado del* Bidone *que precedió a* Las Noches de Cabiria. *¿Por qué elegiste a un actor norteamericano? ¿Broderick Crawford te fue impuesto por el productor?

—Tuve la fortuna y el placer de trabajar con productores que nunca me impusieron nada ni a

nadie. Cuando nuestros puntos de vista no lograban conciliarse, dejábamos sin efecto el compromiso de común acuerdo. Y si, bien es cierto que esto ha ocurrido centenares de veces, mis relaciones con todos los productores, sea con aquellos con quienes realizamos películas o con quienes rescindí el contrato, siempre siguieron siendo amistosas. En el fondo, y desde tiempos inmemorables, somos siempre los mismos los que hacemos cine y nos conocemos sin hacernos ilusiones.

A Broderick Crawford lo elegí después de mucho pensar buscando al protagonista entre un sinnúmero de rostros. Una tarde, en Piazza Mazzini, vi sobre una pared un gran anuncio de un filme, que alguien había rasgado en sentido vertical. Se vería la mitad de una cara, y debajo la mitad de un título y la mitad del nombre del actor: «Todos los hombres» y «Broderi». El ojo de esa media cara me recordaba la expresión sagaz y canallesca de un tal Nasi, que era famoso en Rímini por haber vendido a un alemán una extensión de mar frente al Grand Hotel. Al menos ésta era la historia que contaban sobre el hojalatero Nasi y cuando en el Caffé Commercio alguien lo invitaba a confirmar si era verídica o no, Nasi primero se hacía pagar la bebida y después salía del paso con frases de sabio oriental del tipo de: «Ya no sabemos ver la verdad porque no sabemos inclinarnos hasta el suelo». Si alguien pedía explicaciones tenía que pagarle antes otra copa de vino y el asunto, entre respuestas sibilinas y los consiguientes cuartitos de vino, podía continuar durante toda la tarde hasta que el oráculo, ebrio por completo, se alejaba entre la niebla cantando a voz en cuello.

¡Qué cara magnífica la de Broderick Crawford! El ejemplo más clamoroso de la fotogenia cinematográfica. Bastaba con que levantase una ceja y ese gesto de por sí ya era toda una narración. Esos ojos hundidos sobre sus grandes mejillas, parecían mirar siempre de atrás de un muro, como dos agujeros en una pared. El productor, preocupado por algunos rumores que circulaban con insistencia en cuanto a una supuesta inclinación del buen Brod por los aperitivos, quiso tomar precauciones agregando una hoja al contrato con el actor, enumerando las bebidas permitidas. Pero es posible que haya habido alguna infracción por parte de Brod porque recuerdo que una mañana cuando ya estábamos casi terminando el filme o sea después de alrededor de cuatro meses de estar en Italia, en Roma, insistía acalorándose cada vez más para que un secretario de producción fuera a comprarle cigarros persas que sólo se encontraban en una tabaquería después de la sexta manzana de la calle 14.

—La Dolce Vita.

—Como en el test de asociaciones, respondo enseguida: ¡Anita Ekberg! Después de veinticinco años el filme, su título, su imagen, son para mí inseparables de Anita.

La primera vez la vi en una fotografía de página entera en una revista norteamericana; la gran pantera se hacía la niñita a caballo sobre la baranda de la escalera. Pensé: «Dios mío, ¡que nunca me la encuentre!».

Esa sensación de asombro, estupor, éxtasis, e incredulidad que nos invade frente a criaturas excepcionales como la jirafa, el elefante, el baobab, volví a tenerla cuando algunos años más tarde, en el jardín del Hotel de la Ville, la vi avanzar precedida, seguida y flanqueada por tres o cuatro hombrecillos, el marido y sus agentes, que desaparecían como sombras bajo el halo de una fuente luminosa. Sostengo que la Ekberg es, más que nada, fosforescente. Quería conocer la parte, saber si el personaje era positivo, quiénes eran las demás actrices y entretanto bebía un trago largo de esos

cócteles llenos de colores, banderillas, pececillos, y hablaba con una voz de niña resfriada que la hacía más inquietante. Me parecía descubrir las ideas platónicas de las cosas, los elementos, y en un completo embobamiento murmuraba entre mí y para mí: «Sí, éstos son los lóbulos de las orejas, éstas son las encías, ésta es la piel humana».

Esa misma tarde quise ver a Marcello que escuchaba disperso, algo perturbado sin querer demostrarlo y me decía: «¡Prosigue! ¿De veras? ¡Caramba! Y bien —concluía con condescendencia alzando la ceja como Clark Gable— ¡veamos a esta señora!».

Como profunda conocedora de hombres, Anita, cuando le presentaron a Marcello le tendió la mano distraídamente mirando hacia otro lado y no le dirigió la palabra ni una sola vez durante toda la tarde. Después Marcello, hablando de otros temas, me dijo que al fin y al cabo la Ekberg no era gran cosa. Le traía demasiados recuerdos de un soldado alemán de la Wermacht que en una ocasión, en una redada en el Viale delle Milizie, había intentado hacerlo subir a un camión. Tal vez se sintió ofendido, descuidado. Esa gloria de divinidad elemental, esa salud digna de un tiburón, ese reflejo canicular, en vez de excitar al viejo Snaporaz, lo habían fastidiado.

—La Dolce Vita *es la piedra angular de la cultura y de la imaginación del siglo XX. Han pasado más de veinte años. ¿Qué piensas hoy? ¿Hasta qué punto eras consciente de sus componentes sociológicos?*

—Con gran desilusión de todos los amigos y periodistas, siempre dije que la Roma de *La Dolce Vita* era una ciudad interior y que el título de la película no tenía ninguna intención moralista ni denigrante, sólo significaba que a pesar de todo la vida tiene su dulzura profunda de la que no se puede renegar.

Estoy muy de acuerdo con quienes sostienen que el autor es el último que puede hablar conscientemente de sus obras y no quiero aparecer ante ti como alguien que por coquetería o por exhibicionismo tiende a desmitificar o a restar importancia a cuanto hizo. Pero creo que jamás tuve la intención lúcida de denunciar, criticar, fustigar, satirizar. No me enardecía la intolerancia ni el desdén ni la rabia. No quería acusar a nadie. ¿Vía Veneto? Nunca la frecuenté. No creo haber hablado ni una sola vez de Vía Veneto con Flaiano. ¿La secuencia de los nobles? La agregué durante las pruebas, sugestionado por lo que me contaba Brunello Rondi, asiduo concurrente a *parties* y fiestas en casa de los patricios romanos. ¿La orgía final? Creyendo que Passolini fuese un entendido en orgías lo invité una noche a cenar. Pero de inmediato Pier Paolo me dijo que lo lamentaba pero de orgías burguesas nada sabía, nunca había tomado parte en ellas. Yo preguntaba: Pero ¿no conoces a nadie que asista? No, no conocía a nadie. ¿Jacopetti? Estaba en África en ese momento. Inicié la secuencia sin idea alguna. Preparaba a los actores sugiriendo con poca convicción actitudes de libertinaje. Tenía una asistente holandesa que me seguía con la mirada atenta y confiada en un suspenso excitante esperando verme producir quién sabe qué endemoniadas infamias. Después de dos horas, escuché que muy desilusionada murmuraba: «Quiere hacerse el cochino y no sabe cómo hacerlo».

Sí, pero hay mucho más.* La Dolce Vita *marcó un periodo de la vida italiana, pasó a ser su símbolo. Suscitó discusiones, polémicas, escándalo…

—Comprendo que *La Dolce Vita* constituyó un fenómeno que trascendió la película en sí. Desde

el punto de vista del vestuario, pero también, quizás, a raíz de algunas innovaciones. Era el primer filme italiano que duraba tres horas y todos, hasta mis amigos, querían que lo cortase. Tuve que defenderlo a capa y espada. Lo hice como hago todos los filmes: para librarme de ellos y sobre todo debido a mi descarada ambición de ser un narrador. Creo que inclusive en cuanto se refiere a la formación de las imágenes se inspiró y alimentó de la vida propuesta por los grandes periódicos con sus fotograbados: *L'Europeo, Oggi*, que le hacen de puente de plata a la aristocracia negra y fascista con su manera de fotografiar las fiestas y su compaginación que sólo busca el esteticismo. Esos periódicos fueron el espejo inquietante de una sociedad que se autocelebraba sin cesar, se representaba, se premiaba; el espejo de una nobleza pontificia, negra y campesina que viajaba en un Caravelle y se hacía fotografiar en *Lo Specchio*. Una vieja Italia del «Seicento», reaccionaria, que se entrecruzaba con aquella de los *Nastri d'Argento* y sobre la que me gustaba poner en práctica mi tendencia a ridiculizar.

Pero ¿cómo podía explicar todo esto a aquella viejecita vestida de negro, con sombrero de paja, encajes y cintas un par de meses después del estreno de la película, cuando rugió el escándalo y *L'Osservatore Romano* escribía a diario cosas incendiarias contra *La Dolce Vita* y su autor, y se hablaba de cancelar la autorización dada por la censura, de quemar el negativo, de quitarme el pasaporte, etc.? ¿Qué podía decir a aquella viejecita que bajó de prisa de un lujoso Mercedes negro rechazando la ayuda del chofer que quería sostenerla, atravesó como un topo la *Piazza Spagna*, se aferró a mi corbata como a la cuerda de una campana, y jadeante me gritó en la cara: «¡Más vale atarse una piedra al cuello y ahogarse en lo más profundo del mar antes que escandalizar a la gente!»?

Sosteniéndola ayudado por el chofer, la acompañé de nuevo hasta su automóvil dándole la razón y en verdad me sentía un poco molesto. Igual que aquella otra vez en Padua, donde en una tarde de agosto, a las dos, estando solo por completo, vi en la puerta de una iglesia un enorme cartel con rayas de luto y esta inscripción: «Roguemos por la salvación del alma de Federico Fellini, pecador público».

—En general se considera una obligación afrontar la realidad en que se vive y comprender el momento histórico. ¿No lo es para ti? ¿Qué piensas del mundo en que vivimos?

—No consigo formarme una opinión, renuncio a ello antes de empezar.

Siempre me pareció que remontarse a las hipótesis políticas de los hechos y hacer diagnósticos en una empresa desesperada para la que no dispongo de los instrumentos ni de la pasión que se requiere. Me doy cuenta de que es una limitación infantil pero no reconozco en mí ni la madurez de reflexión ni la imparcialidad, ni tampoco la intuición extraordinaria que creo necesarias para comprender a quien dirige la sociedad y a los oscuros laberintos que la llevaron a algunas situaciones de estancamiento. No creo que el mundo esté conducido por una supermente tenebrosa y profética. Temo que avance a empellones. Quizás en un tiempo hubo algún proyecto que después se olvidó, como ocurrió con el proyecto de la Iglesia para la salvación del hombre. En el origen debió de existir algún mensaje sobre el que se construyó luego una red tal de protección y ceremonial que lo hizo olvidar. Sólo subsistió el laberinto de los rituales sin recordar ya cuál es la entrada ni cuál la salida, ni siquiera cuál es el sentido del laberinto. Quizás el sentido sea aventurarnos en él de

cualquier modo y transformar la angustia en alimento para nosotros y para los demás. De ahí proviene el encanto de los cuentos de Kafka o de Borges.

Aquel que como yo carece de una visión científica de las cosas y no calcula el progreso en términos racionales, se abandona a fantasías más o menos complacientes o a sus oscuros complejos de culpa y en algunas oportunidades vislumbra en la cotidianidad los relámpagos prometidos en el Apocalipsis de San Juan o en las profecías de Nostradamus. La tentación más fuerte es decir que el futuro está terminado. Será tal vez porque he leído muchos cuentos de ciencia ficción pero en determinados momentos siento realmente que comparto el miedo agresivo, el egoísmo monstruoso que se apodera de la humanidad frente al empobrecimiento de los recursos naturales del planeta. La perspectiva es catastrófica pero la acepto desde todo punto de vista, o porque como cineasta la encuentro seductora o por esa especie de deformación católica que arrastramos con nosotros desde hace dos mil años. Aunque intentemos razonamientos flojos y enclenques en cuanto a las limitaciones del progreso, me parece que la cuestión es de una irreversibilidad entusiasmante para quien, en definitiva, quisiera encontrarse en otro Arca de Noé viajando en medio del desastre con pocos elegidos y algunos animales.

—Pero tú, ¿qué responsabilidades crees tener?

—La única responsabilidad que siento es la de evitar la aproximación que es la secreción más directa de la ignorancia y de la estupidez. Ser aproximativos es una connotación nuestra, típicamente italiana, una actitud psicológica que siempre hemos cultivado con esmero complaciente y a veces hasta con presunción como si fuese un recurso, una cualidad genética que los demás no pueden sino envidiarnos, cuando casi siempre sólo es la escuálida resignación de sobrevivir, se entiende que también sólo aproximativamente. Siento la responsabilidad de no engañar, de no contentarme, de atestiguar con una aplicación rigurosa de los instrumentos expresivos de que dispongo, el enredo en que de tiempo en tiempo me encuentro. No renunciar a la exactitud: el color, la luz, la perspectiva justa en el momento justo, sin por ello olvidar que la expresión artística tiene también un aspecto lúdicro. Proponiendo una visión de las cosas, compartiendo con los demás un momento mío de buen humor o de mal humor, invito al juego de la fantasía, lo que puede parecer un lujo, una perversión en un momento tan denso de inquietudes y miedos que nos hace pensar que incurrimos en culpa al alzar la mirada apartándola de lo bajo, lo práctico, lo cotidiano. Antes que a recuperar el sentido de lo gratuito nos vemos inducidos a sentir como una obligación incluso la ocupación del tiempo libre que de este modo pasa a ser un tiempo vacío donde no se favorece ninguna relación con uno mismo ni con la vida. Cada vez hay menos espacio para la contemplación estética entendida en la concepción griega como disposición al placer de lo bello. Lo bello sería menos engañoso e insidioso si se comenzara a considerar bello todo aquello que provoca una emoción con independencia de los cánones establecidos. De cualquier modo que se la toque, la esfera emotiva libera energía y esto siempre es positivo y hasta bueno. La inteligencia es bondad, la belleza es inteligencia. Una y otra conllevan una liberación de la cárcel cultural.

—¿Qué otra cosa hay que te emocione a fondo?

—La inocencia. Frente a un inocente me rindo enseguida y me juzgo con severidad. Los niños, los animales, la mirada que clavan en ti algunos perros. La extremada modestia que en algunas ocasiones

reconozco en los deseos de personas humildes, tienen el poder de conmoverme. Y como es natural, me emociona la belleza, la mirada de algunas mujeres encantadoramente hermosas que parece llenar el espacio aéreo con otra luz. Apariciones emocionantes. Y también la expresión. Un escritor, un pintor que logran grabar en una página o en un cuadro un sentimiento de las cosas del mundo, una visión que durará siempre, me transmiten una emoción profunda.

En cambio, permanezco indiferente e inerte frente a la naturaleza. Lo sé, es monstruoso, es patológico y no he podido aclarar esta limitación que tengo. A la naturaleza no logro verla y sólo la vivo en el recuerdo, los bosques vistos en la niñez, el mar, la llegada de la noche, pero hoy un lindo paisaje, un atardecer, la grandiosidad primordial de las montañas, el silencio con que cae la nieve, me emocionan únicamente si consigo reproducirlas en Cinecittá, en el estudio, chapuceando con sedas y gelatinas.

—¿Qué es lo que más te avergüenza?

—Las insensateces que digo durante las entrevistas, hablar a tontas y a locas, charlar como lo hago hasta sin que me lo pidan y también los silencios en que me hundo cuando tendría que hablar. Me avergüenza ser indefinido, conciliante, imprudente.

En algunas ocasiones también me avergüenzo un poco de no estar seguro de nada. Frente a alguien que de modo inocente y desarmado manifiesta su certidumbre, me siento siempre algo incómodo, molesto, fluctuante, inconsistente, un turista curioso e indiferente, un paseante, alguien que está y no está. También a aquel que se irrita con pasión, se trastorna, blasfema con convencimiento, odia, se enamora ciegamente lo miro con un sentimiento mezcla de estupor y admiración.

No recuerdo dónde leí que el tipo psicológico definido del «artista» oscila continuamente entre estos dos sentimientos de sí mismo, uno exaltado, deslumbrado y de satisfacción semidivina y el otro, en cambio, de depresión, culpa, demérito, castigo. Estos dos modos opuestos de sentir son el aspecto vivido de la extrañeza más o menos consciente que el artista experimenta a veces como una maldición y otras como un estado excepcionalmente gratificante.

La Iglesia Católica, con ese profundo conocimiento que posee del alma humana, trató precisamente a los artistas como a niños, estimulando por un lado su creatividad con donaciones y recompensas para que con su talento dejaran el testimonio de la gloria de sus santos, de sus mártires y sus mitos, pero por otro lado alimentando, implacable, el sentimiento de culpa del artista respecto de una obra que no tiene utilidad inmediata y de una vida fuera de lo normal urdida por poderes oscuros que lo llevan a cometer violaciones contra lo lícito, lo legítimo, los preceptos y el orden de los convencionalismos.

—Hablas de las donaciones y recompensas con que la Iglesia retribuyó a los artistas. ¿Qué lugar ocupa el dinero en tu vida?

—Tengo una noción muy vaga del valor real del dinero y por lo tanto de su vinculación con las cosas y su valor. Puede ocurrirme, por ejemplo, que cifras importantes —y que por eso puedo prodigar alocadamente— me dejen indiferente por completo y sobresaltarme, en cambio, y sorprenderme de un modo ridículo frente a cifras modestísimas de las que me desprendo vacilante y reacio como si quisieran sustraérmelas. Creo que mi falta de realismo con relación al dinero tiene sus raíces emocionales en episodios de mi primera juventud cuando apenas llegado a Roma y en el

periodo anterior y posterior a la guerra, ganarse el pan de cada día podía llegar a ser una experiencia dramática. En estas situaciones se valora el dinero con exageración hiperbólica: mil liras representan la paz, la tranquilidad, el premio Nobel.

En los primeros tiempos tuve un período de bohemio pero fue muy breve, lo suficiente para que en mis sucesivos relatos pudiese novelar, inventando cenas basadas en café con leche y huidas de los hoteles tirando la valija por las ventanas. Gané dinero bastante pronto y con relativa facilidad. No soy rico y no sé organizarme para poder serlo porque no me interesa. No tengo el sentido de la posesión, me molesta poseer cosas, no me gusta poseer nada, me deshago hasta de las estilográficas, de los relojes de pulsera. Hasta el guardarropas completo me da ganas de mandarlo al diablo.

No juego. No salgo de vacaciones. No llego a comprender qué se puede hacer con un barco e inclusive el automóvil, como ya dije, no me atrae más. No soy realmente capaz de poseer, coleccionar o conservar. Por fortuna, aunque dentro de límites modestos, Giuletta, como la mayor parte de las mujeres, tiene el sentido de la posesión de las cosas, lo que garantiza una administración no diré mezquina pero sí algo más prudente que la mía.

Incurro en tacañerías extravagantes y ridículas que me duran algunos días para terminar naufragando, de manera inesperada, en despilfarros desatinados. Durante todo un mes, por ejemplo, viajé en autobús. ¡Basta de tomar veinte taxis por día! ¡Viva el *Atac*! No sé cómo se desató este afán de autobuses y trolebuses, no sé si fue el deseo de retornar a la época en que era muy joven o una especie de sugerencia inconsciente de zambullirme entre la gente. Puede haber sido el deseo de reinventar un nuevo período. Volver a hacer las cosas que hacía en 1937, estar en la parada de un trolebús junto a un ama de casa con su cesto de compras. Debe ser un modo de reaccionar ante la edad que avanza implacable.

—Hagamos un pequeño paréntesis antes de volver a las películas. ¿Cómo es tu jornada cuando no trabajas? ¿Eres madrugador? ¿Te despiertas temprano?

—Sí y sin necesidad de que me llamen. Tengo un reloj en la mente y puedo hacerlo sonar con una diferencia de sólo unos minutos, pero siempre antes y cualquiera que fuere el lecho en que me encuentre. Tengo un despertar repentino, inmediato, como el encendido de una lámpara. Siempre dormí poco, inclusive de niño. Trato de sacar a flote algún fragmento de un sueño que durante la noche, en la semivigilia, olvidé de anotar, convencido de recordarlo después y que por el contrario no recuerdo más.

Después, doy vueltas por la casa vacía y silenciosa, abro las puertas, enciendo las luces, me siento en un sillón, en un diván, detrás del escritorio, como un gato enloquecido que quiere probar todos los lugares, canturreo, bostezo, abro y cierro gran cantidad de cajones y descubro en ellos un montón de cosas que pertenecen a mi casa y que yo ignoraba o había olvidado. Por último abro las ventanas y me parece que es lo único útil que puedo hacer en casa, donde mi ineptitud manual es absoluta. Nunca encendí el gas, ignoro lo que hay que hacer para que salga la llama. Me avergüenza decirlo pero hasta encender el televisor tiene siempre algo de aventura y si estoy solo, abandono la idea. En el baño paso y vuelvo a pasar frente al espejo como por casualidad tres o cuatro veces y me espío de reojo. Después me decido y me observo: ¿nuevos daños?, ¿nuevas devastaciones?, ¿decadencia?, ¿y la mirada? ¿Se puede confiar en alguien con esa cara?

—¿Tampoco saber cocer un huevo?

—No, nada, no tengo paciencia. Mi oficio de director exige una paciencia de faquir. Paso horas y horas, a veces tardes enteras para encontrar la disposición exacta de una luz, pero esperar aunque sea pocos minutos para calentar un café no lo soporto.

Otra contradicción: reconozco que tengo cierta habilidad manual. Dibujo, garabateo con tiza, sé hacer bocetos. Además, en el set me gusta ocuparme de todo, cuelgo cuadros, sé preparar pelucas, transporto mesas, en definitiva sé utilizar bastante bien mis manos. En la cocina soy un desastre, me convierto en un personaje de viejas escenas cómicas: platos rotos, resbalones, heridas, quemaduras.

Una vez, en Fregene, preparé una comida. Para unos cincuenta gatos que amenazadores maullaban en el jardín. Era invierno y la nuestra era la única casa que todavía estaba habitada. Hice una gran sopa de legumbres vaciando cuanto había en el refrigerador, puse dentro hasta una botella de un reconstituyente que ya no tomaba. Fue un éxito.

—Está muy de moda hablar del cuerpo. ¿Qué me dices del tuyo?

—Por instinto me inclino a cuidarlo y si entro a razonar sobre esta materia, quiero tener salud para poder trabajar. Temo a las enfermedades como a los obstáculos imprevistos, como a las notificaciones de los impuestos que te fijan, la cancelación de un vuelo, el encuentro con un compañero de escuela del que nada recuerdas mientras él, en cambio, sí.

Soy parco en la mesa, moderado, no me entrego a excesos. Al menos eso creo. Pero nunca hice gimnasia y me arrepiento porque me gustaría ser fortísimo y reaccionar frente a la prepotencia para con los débiles como un personaje de las tiras. De niño, en cambio, jugaba al enfermizo, quizás otra herencia católica, para aparecer como víctima, como perseguido, y lamentarme de las injusticias sufridas.

—¿No frecuentas los institutos de belleza?

—¿Tú sí? A veces, al ver los desastres de la calvicie, la palidez de la piel, las arrugas, el avejentamiento, pienso que algún día telefonearé a un gran amigo que vive en Milán y que me habló de una clínica en Rusia (?) en la que ingresas de setenta años y sales de setenta y uno, en términos de calendario, porque la terapia dura un año, pero con el aspecto de uno de sesenta y nueve bien llevados. Así me dijo este amigo mío que es un poco más joven que yo, pero tiene todo el cabello blanco y ya no recuerda dónde queda esta clínica.

—¿Te animas a decirme lapidariamente qué te gusta y qué no te gusta?

—Hace un tiempo una revista, creo que *L'Espresso*, hizo un test de este tipo. También me consultaron a mí. A *grosso modo*, puedo decir que la lista no ha variado.

No me gustan: los *parties*, las fiestas, el mondongo, las entrevistas, las mesas redondas, el pedido de autógrafos, los caracoles, viajar, hacer cola, la montaña, los negocios[9], la radio encendida, la música en los restaurantes, la música en general (soportarla), la trasmisión de programas radiofónicos por teléfono, los chistes, los «hinchas» de fútbol, el *ballet*, los belenes, el queso Gorgonzola, las entregas de premios, las ostras, oír hablar de Brecht, tampoco Brecht, los almuerzos oficiales, los brindis, los discursos, ser invitado, el sondeo de opiniones, Humphrey

Bogart, las encuestas, Magritte, ser invitado a las exposiciones de pintura o a los estrenos teatrales, los escritos mecanografiados, el té, la manzanilla, el caviar, las sesiones privadas de lo que fuere, el *Teatro de la Maddalena*, las citaciones, el que se siente y es todo un hombre, las películas para jóvenes, la teatralidad, el temperamento, las preguntas, Pirandello, las *crêpes suzettes*, los lindos paisajes, las suscripciones, las películas políticas, las películas psicológicas, las películas históricas, las ventanas sin postigos, los Montes de Piedad, sea para empeñar o para desempeñar, el *ketchup*.

Me gustan: las estaciones de tren, Matisse, el aeropuerto, el *risotto*, las encinas, Rossini, la rosa, los hermanos Marx, la tigresa, esperar en una cita con la confianza en que el otro ya no venga aunque se trate de una mujer bellísima, Toto, no haber sido, Piero della Francesca, todo cuanto una mujer bella tenga de bello, Homero, Joan Blondell, septiembre, el helado de turrones, las cerezas, el *Brunello* de Montalcino, las culonas en bicicleta, el tren y la merienda en el tren, Ariosto, el *cocker* y los perros en general, el olor de la tierra mojada, el perfume del heno, el del laurel picado, el ciprés, el mar en invierno, las personas que hablan poco, James Bond, el *One step*, los locales vacíos, los restaurantes desiertos, la palidez, las iglesias vacías, el silencio, Ostia, Torvaianica, el sonido de las campanas, estar solo un domingo por la tarde en Urbino, la albahaca, Bolonia, Venecia, Italia toda, Chandler, las porteras, Simenon, Dickens, Kafka, Londres, las castañas asadas, el metro, tomar el autobús, las camas altas, Viena (pero nunca estuve), despertarme, dormirme, las papelerías, los lápices *Faber N° 2*, las variedades, el chocolate amargo, los secretos, el alba, la noche, los espíritus, Wimpy, Stanlio y Onlio, Turner, Leda Gloria pero también Greta Gonda me gustaba mucho, las doncellas pero también las bailarinas.

—Volvamos a tus filmes. Me parece que llegamos al episodio de* Boccaccio ’70, Las tentaciones del doctor Antonio**[10], una mofa a los censores de* La Dolce Vita. *¿Por qué en colores? ¿Cuándo prefieres al blanco y negro?***

—No hay ninguna regla por la que el color deba sustituir al blanco y negro o viceversa. Siempre es preferible una película en blanco y negro a una mala película en colores, sobre todo si se piensa a qué punto un uso servil o burdamente naturalista del color empobrece la fantasía. Cuanto uno más se acerca miméticamente a la realidad, más se cae en la imitación. Y en este sentido el blanco y negro ofrece márgenes más amplios a la imaginación.

¿Cuándo se elige el color? Cuando la película se te aparece así, cuando sus primeras imágenes se te revelan en colores y el color pasa a ser un material totalmente expresivo, se vuelve historia, estructura, sentimiento de la película, se convierte en el instrumento apto para traducir, narrar todo aquello. ¿Como en el sueño donde el color es concepto, sentimiento, como en la pintura?. Esa pregunta que muchos hacen: «¿Sueñas en blanco y negro o en colores?» es ociosa, igual que preguntar si en el canto hay sonidos cuando todos saben que el sonido es el modo de expresión del canto. El que sueña puede ver un prado rojo, un caballo verde, un cielo amarillo y no es un absurdo. Son imágenes imbuidas del sentimiento que las inspira.

En todo caso el problema consiste en la traducción técnica del color. En la imagen cinematográfica no se puede definir el color con igual precisión en todos sus matices y tonalidades posibles, como por ejemplo en la imagen pictórica dotada de una luz fija, firme, inmutable. Entre los

colores de una escena existe un verdadero contagio, un intercambio fluido que se resuelve en una constante violación de las fronteras. Pienso sin embargo que aparte del sentido de impotencia que a menudo se apodera de ti y te da nostalgia del bellísimo, sugestivo y muy amado blanco y negro, el color enriquece el filme con una nueva dimensión, la dimensión simbolista del sueño con cuyo modo de expresarse el cine está íntimamente ligado.

—¿Y la luz? ¿Qué es para ti la luz?

—La luz es la materia de la película y, por lo tanto, ya lo dije otras veces, en el cine la luz es ideología, sentimiento, color, tonalidad, profundidad, atmósfera, narración. La luz es aquello que aumenta, anula, reduce, exalta, enriquece, desvanece, subraya, insinúa; es aquello que torna creíble y aceptable lo fantástico, el sueño, o, a la inversa, torna fantástico lo real, da espejismo a la cotidianidad más apagada, agrega transparencias, sugiere tensiones, vibraciones. La luz descubre un rostro, o le da brillo, crea expresión ahí donde no la hay, hace inteligible la opacidad, rodea de seducción a lo incipiente. La luz diseña la elegancia de una figura, glorifica un paisaje, lo inventa de la nada, rodea de magia la decoración. La luz es el primer efecto especial entendido como caracterización, como engaño, sortilegio, laboratorio de alquimia, máquina de lo maravilloso. La luz es la sal alucinante que al quemarse emana visiones. Y aquello que vive en la película vive por la luz. La escenografía más elemental y más torpemente realizada puede, gracias a la luz, revelar perspectivas inesperadas, insospechadas y sumir la narración en un clima de suspenso, inquietante o bien, con sólo alejar un proyector y encender otro haciendo contraluz, se disipa la sensación de angustia y todo se torna sereno, familiar, tranquilizador. £1 filme se escribe con la luz, el estilo se expresa con la luz.

***—Pasemos a* Ocho y medio[11] *que muchos consideran tu mejor película, imitadísima, tanto que ha pasado a ser un estilo. Del mismo modo que existe el* western*, el filme policial, el histórico, el de ciencia-ficción, el de guerra, existe el filme «tipo* Ocho y medio*». En casi todos los países del mundo hubo, hay y es probable que haya todavía por largo tiempo un director que imitó, quiere imitar o imitará* Ocho y medio.**

—Y yo, en cambio, ya no quería hacerla. En la víspera de las tomas, confundido, desesperado, escribí al viejo Rizzoli una carta que empezaba así: «Querido Angelino, me doy cuenta de que lo que estoy a punto de decirte terminará de manera irreparable con nuestras relaciones laborales. Hasta nuestra amistad se verá comprometida. Hubiera debido escribirte esta carta tres meses atrás, pero hasta ayer por la tarde confié en que…».

El elenco y muchos actores ya habían sido contratados, las construcciones se estaban aprontando. Desde la oficina donde estaba escribiendo oía los martillos de los carpinteros. ¿Por qué quería retirarme, mandar todo a paseo, escaparme? ¿Qué había sucedido? Sólo esto: ya no recordaba qué significaba la película que quería hacer. El sentimiento, la esencia, el perfume, aquella sombra, aquel brillo de luz que me habían seducido y encantado habían desaparecido, se habían esfumado, no los encontraba más.

Durante las últimas semanas, con ansiedad creciente, había intentado recorrer de nuevo el itinerario de la gestación de aquella película a la que ni siquiera había sabido dar un título. En la

carpeta donde reunía mis apuntes había escrito provisionalmente «8 1/2», haciendo referencia al número de las películas que hasta ese momento había rodado. ¿Cómo nació entonces la idea? ¿Cuál había sido el primer contacto, el presentimiento del filme? El deseo vago y confuso de hacer el retrato de un hombre en un día cualquiera de su vida. El retrato de un hombre, pensaba, en esa suma contradictoria, evanescente, inaferrable, de diferentes realidades que deja traslucir todas las posibilidades de su ser, los niveles, los planos superpuestos como en un palacio cuya fachada se ha derrumbado y revela en su interior, como un todo, escaleras, pasillos, estancias, desván, bodegas, y los muebles de cada habitación, puertas, techos y cañerías, los rincones más íntimos, más secretos.

El tortuoso, cambiante y fluido laberinto de los recuerdos, los sueños, las sensaciones, una maraña inextricable de cotidianidad, de memoria, de imaginación, sentimientos, hechos que sucedieron mucho tiempo antes y que conviven con aquellos que están sucediendo, que se confunden entre la nostalgia y el presentimiento en un tiempo inmóvil y amalgamado, y ya no sabes quién eres ni quién fuiste ni hacia dónde va tu vida que sólo se te presenta como una larga semivigilia sin sentido.

Una tarde hablé de esto con Flaiano mientras conducía el automóvil hacia la playa de Ostia. En el relato, trataba de aclararme a mí mismo las intenciones de la película. Flaiano guardaba silencio, no dijo una palabra, no hizo ningún comentario, me pareció como receloso, desconfiado, envidioso. Tuve la impresión de que pensaba que el tema no podía pertenecer al cine y que mi relato fuese una violación presuntuosa, excesiva y arrogante de otros campos, en una dimensión en la que sólo a la literatura le estaba permitido realizarse. También Tulio Pinelli a quien algunos días después intenté trasmitir el sentido de esa fantasía inasequible callaba perplejo, quizá dubitativo en cuanto, a la posibilidad de estructurar una historia sobre la base de un impulso tan veleidoso y difícilmente traducible en hechos y situaciones.

Por el contrario, Brunello Rondi, oyente impagable a quien todo le agrada, que se excita con cualquier proyecto y está dispuesto a partir en cualquier dirección y a colaborar con cualquier propuesta, estuvo de acuerdo conmigo con su acostumbrado entusiasmo desbordante. Empezamos a escribir por separado. Yo sugería un tema, un argumento, una situación y Pinelli, Flaiano y Brunello hacían los guiones de la secuencia dada uno por su cuenta.

Todavía no había decidido sin embargo quién era el hombre cuyo retrato quería intentar ni qué profesión tendría: ¿abogado?, ¿ingeniero?, ¿periodista? Un día resolví situar a mi protagonista fantasmal en una ciudad para la cura de aguas termales, «tipo Chianciano». Me pareció que las intenciones del filme comenzaban a revelar posibilidades más concretas. Escribimos la secuencia del harén y la noche en las termas con el amigo hipnotizador. Ahora el protagonista tenía una esposa, una amante, pero la narración zozobraba en todo sentido. No tenía un tema central que sirviera de base, ni un principio, ni tampoco un posible final. Pinelli me preguntaba todas las mañanas cuál sería la profesión de nuestro héroe. Yo seguía sin saberlo y no me parecía importante aun cuando empezaba a preocuparme.

Un buen día decidí que era inútil seguir adelante con los guiones. Comprendía que si quería resolver la película debía empezar a mirar de frente quiénes eran los personajes, elegir a los actores, hacer el reconocimiento de los lugares, decidir infinidad de cosas, ir a buscar mi filme entre la gente: en las sastrerías, en Fiuggi, en Montecatini, en los teatros, organizar el elenco, hablar con el escenógrafo, con el operador, en definitiva, fingir que la película estaba preparada y que en el

término de un mes empezaría a rodarla.

Me resolví por Mastroianni, elegí a la Milo, hice venir de París a Anouk Aimée. En un bosque cerca de Roma comenzaron a construir el palacio de las termas y en los teatros de la Scalera, el caserón de la abuela, las habitaciones del hotel. La gran máquina productiva se había puesto en marcha: fechas, contratos, planes de producción, planimetrías, presupuestos, pero yo, encerrado en mi oficina, no lograba reencontrar mi filme. Ya no estaba ahí, se había ido, suponiendo que alguna vez hubiese existido.

Y llegamos a la historia de la carta que estaba escribiendo a Rizzoli, una historia edificante de novela rosa. Estaba en la mitad de la carta cuando oí el vozarrón de Menicuccio que me llamaba. Era el jefe de máquinas que desde el patio del establecimiento me decía si podía ir un instante al teatro porque Gasparino, otro maquinista, festejaba su cumpleaños y ofrecía un vaso de espumante, por lo que le agradaría que también estuviera presente «el doctor».

Y así fui al set. Carpinteros, maquinistas y pintores me estaban esperando, todos copa en mano, en la construcción de la gran cocina que reproducía, ampliada por el recuerdo, la de la casa de campo de mi abuela. Gasparino con un gorro de albañil en la cabeza y el martillo colgándole sobre el muslo, destapa la botella: «Ésta será una gran película, doctor, a su salud! ¡Viva Ocho y medio!». Llena los vasos, todos aplauden, y siento que me hundo en la vergüenza, me siento el último de los hombres, el capitán que abandona su tripulación. No subo a la oficina donde me espera, a medio escribir, mi carta de fuga pero me siento, vacío y desmemoriado, en un banco del jardín, en medio de un gran ir y venir afanoso de operarios, técnicos y actores pertenecientes a otros grupos que estaban trabajando. Reflexiono y comprendo que me encuentro en una situación sin salida. Soy un director que quería hacer una película que ya no recuerda, y justo en ese momento todo se resolvió. De pronto entré en el corazón de la película. Relataría cuanto me estaba sucediendo, haría una película sobre la historia de un director que ya no sabía cuál era el filme que quería hacer.

—Sí, pero en «la historia de un director que ya no sabía cuál era el filme que quería hacer», como acabas de definirlo, se insertan algunos elementos con nuevos relieves como los sueños, el mismo lenguaje onírico. ¿Cómo surgieron estos elementos que caracterizan originariamente el filme?

—La lectura de algún libro de Jung, el descubrimiento de su visión de la vida tuvo para mí caracteres de feliz revelación, la confirmación entusiasta, inesperada y extraordinaria de algo que en alguna medida había imaginado. Debo este hallazgo providencial, estimulante y seductor a un psicoterapeuta alemán, el profesor Bernhard. No sé si el pensamiento de Jung influyó en mis películas a partir de *Ocho y medio*. Sólo sé que la lectura de alguno de sus libros alentó y favoreció sin duda el contacto con zonas más profundas, reanimando y apremiando mi fantasía. Siempre pensé que tenía una gran limitación, la de no contar con ideas generales sobre nada. Me es ajena por completo la capacidad de organizar mis preferencias, mis gustos, mis deseos en términos de clase, de categoría. Al leer a Jung, creo sentirme exento y liberado del sentido de culpa y del complejo de inferioridad que esa limitación a la que aludí me produjo siempre.

—¿Piensas que el análisis, al ayudar al hombre a conocerse mejor, lo ha hecho más feliz?

—No sé responder a esta pregunta, porque no sé definir qué debe entenderse por felicidad.

Pienso que el psicoanálisis tendría que ser una materia de estudio en las escuelas, una ciencia que habría que enseñar inclusive antes que las demás porque considero que entre las muchas aventuras de la vida, la que vale la pena afrontar, más que ninguna otra, es aquélla en la que nos sumerge el viaje en nuestras dimensiones interiores, la exploración de la parte desconocida de nosotros mismos. Y a pesar de todos los riesgos que implica, ¿qué otra aventura puede ser tan fascinante, maravillosa y heroica?

—La tuya me parece una visión característica de Jung. ¿No te parece que niegas la debida importancia al papel de Freud?

—No estoy en absoluto en condiciones de darte una respuesta de tipo científico o crítico sobre dos pensadores de esa talla, de esa complejidad, que encarnaron aspectos fundamentales del espíritu, logrando que penetraran en nuestra cultura. En realidad, todos somos partícipes y tributarios de su pensamiento, más allá de cuanto podamos advertirlo.

De Freud he leído menos. Sólo puedo expresar alguna opinión arriesgada y torpe. Quizás en el plano literario, Freud sea un escritor más dotado que Jung, pero su rigor aun cuando despierta mi admiración me pone incómodo. Es un profesor que me aplasta con su competencia y su seguridad. Jung es un compañero de ruta, un hermano mayor, un sabio, un hombre de ciencia visionario que a mi entender presume menos de sí y de sus asombrosos descubrimientos. Freud quiere explicarnos qué somos, Jung nos acompaña hasta el umbral de lo incognoscible y deja que veamos y comprendamos por nuestra propia cuenta.

La humildad científica de Jung frente al misterio de la vida me parece más simpática. Sus pensamientos, sus ideas, no pretenden llegar a ser doctrina sino sólo sugerir un nuevo punto de vista, una actitud diferente que podrá enriquecer y desarrollar nuestra personalidad, guiándonos hacia un comportamiento más consciente, más abierto, y reconciliándonos con las partes reprimidas, frustradas, mortificadas y enfermas de nuestro yo. Sin duda, Jung es más conciliante, más amigo, más vigorizante para quien cree que debe realizarse en la dimensión de una fantasía creativa. Freud, con sus teorías, nos obliga a pensar. Jung, por el contrario, nos permite imaginar, soñar. Y al internarnos en el oscuro laberinto de nuestro ser, creemos advertir su presencia atenta y protectora. De lo que he leído, que no es mucho, hubo, entre otras cosas, algo que me impresionó y recuerdo: la manera distinta en que Freud y Jung ven el fenómeno del simbolismo. El problema me interesó, dado que como director cinematográfico me veo llevado, en mi trabajo, a adoptar imágenes simbólicas. Para Jung el símbolo es un medio adecuado de expresar una intuición para la que no puede encontrarse una mejor expresión. Para Freud el símbolo se usa como sustituto de algo que está sujeto a represión y que por consiguiente no es posible expresar pero sí es necesario olvidar. Para Jung el símbolo es pues un modo de realizar lo inexpresable aunque sea de modo ambiguo. Para Freud es una manera de esconder todo aquello que no nos está permitido expresar.

Creo que en este problema se ponen de manifiesto las distintas maneras de ser de los dos grandes pensadores. Son, repito, dos modos diferentes de definir el espíritu. El de Jung, en mi opinión, es más fascinante.

—*Entre* Julieta de los espíritus[12] y Toby Dammit, *el episodio de* Tre passi nel delirio *en el que me pareció apreciar ribetes casi fúnebres, hay tres años de interrupción. Tuviste una grave*

***enfermedad y pensaste en* El viaje de Mastorna.**

—¡Vaya uno a saber quién era este señor que figura en el índice telefónico de Milán que a sabiendas abrí al azar precisamente para buscar el nombre a dar al protagonista de aquella historia que tenía la intención de hacer y que hasta ese momento se llamaba a secas *El viaje*…! Dino Buzzati que era muy hábil para buscar nombres raros y al mismo tiempo verosímiles me había propuesto unos veinte y cada vez que me sugería uno, se reía antes de manera divertida y un poco siniestra, emitiendo una sonrisa entre uno y otro nombre. Me divertía muchísimo escucharlo pero después de media hora pedí el listín del teléfono. Y así apareció «Mastorna».

Hablé mucho de esta película. Mi amigo periodista, con regularidad, dos o tres veces por año, me pide noticias de su salud y me pregunta si se presentó la oportunidad y si por fin filmaré este bendito *Mastorna*. De buena fe le contesto que sí, porque al concluir cada filme ese sugestivo fantasma vuelve a presentarse como para pedirme que lo realice y siempre ocurre algo que lo hace precipitarse como un glorioso despojo en las profundidades abismales, donde yace desde hace unos veinte años ya y desde donde de modo prodigioso sigue mandando fluidos, corrientes radiactivas que han nutrido todas las películas que hice en su reemplazo.

Estoy seguro de que sin *Mastorna* nunca hubiera creado *Satiricón*, o al menos no lo hubiera imaginado tal como después lo realicé, ni *Casanova* ni tampoco *La Ciudad de las Mujeres*. Hasta *Y la nave va* y *Prova d'orchestra* tienen una pequeña deuda con *Mastorna*. Lo extraño es que aquella historia, a pesar de haber sido desangrada ampliamente por muchas otras películas mías, por milagro permanece íntegra en su estructura narrativa, no se ha empequeñecido ni descarnado y sigue siendo la más actual de todas las historias que puedo imaginar. No sé poner en claro el curioso destino de este filme que quizá no es ni siquiera un filme sino una admonición, un estímulo, un relato-guía. Tal vez tenga la misma función que esos remolcadores que conducen a los transatlánticos fuera del puerto; en definitiva, algo que surgió no para ser realizado sino para permitir la realización de otros argumentos. Una especie de uranio creativo e inagotable.

En una ocasión, en el aeropuerto de Copenhague, vi en la sala de espera una valija metálica con las esquinas un poco abolladas. Alguien la había dejado en el suelo, cerca de mí. En la tarjeta que colgaba de la manija estaba escrito «Mastorna», «J. Mastorna». Miré a mi alrededor buscando al propietario pero por el altoparlante se anunciaba en ese momento la partida de mi vuelo y si bien me sentí tentado de quedarme para ver de frente al misterioso viajero, ya estaba encolumnado en dirección a la salida entre los pasajeros que se iban a embarcar. La valija seguía totalmente sola, abandonada en el suelo de la sala de espera, que entonces estaban ocupando con lentitud los nuevos viajeros. Sólo a último momento, cuando estaba instalado en el autobús que partía para llevarme hasta el avión, me pareció ver a través de la ventanilla a alguien que se agachaba a recoger la valija. Era una mujer. ¡Bah! ¡Cada vez menos probable este Mastorna!

***—¿Pero tampoco en esta ocasión quieres comentar qué significa este* Viaggio di Mastorna?**

—Ni siquiera lo intento. Creo poder decir que cada vez que alguien me pide informaciones sobre la película que estoy por hacer, sale a flote un temor inconsciente que con rapidez se organiza para ocultarla, como una cortina de humo que altera, deforma y esconde algo para protegerlo. Por eso a los amigos periodistas les cuento otra historia, otra película. Quizá sea una forma exagerada de

pudor, de celo, temo por la vida del proyecto que, inerme y descarnado, yace en una zona demasiado vulnerable, y mencionarlo me parece una traición o, peor aún, una peligrosa modificación de su forma hipotética e indefinible. Tengo también la sensación mortificante de que si hablo del filme antes de hacerlo, cometo una indiscreción, al igual que esos fanfarrones presuntuosos y desgraciados que murmuran de alguna señora apenas conocida. ¿Para qué sirven estos «atisbos»? ¿A quién benefician estos anticipos de algo que cuando se realice será con grandes probabilidades muy diferente de cuanto se había imaginado?

En fin, si por cortesía, por cansancio, por amistad o por vanidad me pusiese a charlar de *Mastorna* y una vez más dijese que es un viaje imaginado, soñado, un viaje a través de los recuerdos, de las cosas reprimidas, en medio de un laberinto que tiene infinidad de salidas pero una sola entrada y que por lo tanto el verdadero problema no es salir sino entrar en él y con todo descaro siguiese soltando definiciones y proverbios, no creo que lograra sugerir el sentido de la película que soy el primero en no saber qué es. Es la sospecha de un filme, la sombra de un filme, y quizás hasta un filme que no sé hacer.

***—Es probable que sea un fruto prohibido. Dejemos aparte pues a* Mastorna *y hablemos de otro viaje por el mundo pagano, el mundo de Petronio,* Satiricón.**

—El *Satiricón*, junto con *Casanova*, el *Decamerón* y el *Orlando Furioso*, formaba parte desde la época de *Los Inútiles* de la película que prometía a los productores como compensación por *La Strada* y todas las demás que me interesaban de verdad. Pero nunca había pensado en cumplir aquellas promesas. Durante la convalecencia de la pleuritis alérgica, releí a Petronio y me sedujo un detalle que antes no había sabido observar: las partes faltantes, la oscuridad entre uno y otro episodio. En la escuela, cuando estudiábamos los poetas que precedieron a Píndaro, había tratado ya de llenar con la imaginación el vacío entre los diferentes fragmentos. El profesor era comiquísimo al pretender que bribones de dieciséis años fueran presa del entusiasmo, porque él nos declamaba con voz débil el único canto de un poeta: «Bevo appogggiato alla lunga lancia». (Bebo apoyado sobre la larga lanza) y yo entonces provocaba hilarantes carcajadas inventando toda una serie de fragmentos que con todo descaro le proponíamos…

Pero esa cuestión de los fragmentos me fascinaba de verdad. Me impresionaba la idea de que el polvo de los siglos hubiese conservado los latidos de un corazón ya apagado. Cuando estaba convaleciente, en la biblioteca de una pensión cayó en mis manos Petronio. Volví a experimentar una gran emoción. Me hizo pensar en las columnas, en las cabezas, en los ojos faltantes, en las narices despedazadas, en toda la escenografía necrológica de la Appia Antica y en general en los museos arqueológicos. Fragmentos dispersos, trozos que afloraban de aquello que hasta se podía considerar un sueño en gran parte reprimido y olvidado. No una época histórica reconstruible filológicamente en los documentos, verificada de modo positivo, sino una gran galaxia onírica, hundida en la oscuridad entre el centelleo de esquirlas fluctuantes, que flotan hasta nosotros. Pienso que me atrajo la idea de reconstruir este sueño, su transparencia enigmática, su claridad indescifrable. Con los sueños sucede lo mismo. Tienen contenidos que nos pertenecen hasta lo más profundo, a través de los cuales nos expresamos a nosotros mismos, pero a la luz del día la única relación cognoscitiva que podemos mantener con ellos es de naturaleza conceptualista, intelectual. Por eso los sueños aparecen en

nuestra conciencia tan evanescentes, incomprensibles y extraños. El mundo antiguo, me dije, jamás existió pero no hay duda de que lo hemos soñado. El esfuerzo hubiera sido anular el límite entre el sueño y la fantasía, inventar todo y objetivar después esta operación fantástica, tomar distancia de ella para poder explorarla como algo a un tiempo intacto e irreconocible.

—¿Y cómo recuerdas el impacto que produjo en el público?

—*Satiricón* fue exhibido en función privada en el American Square Garden, inmediatamente después de un concierto de rock. Habría unos diez mil muchachos. La heroína y el *haschisch* llegaban a la boca llevados por el humo. Era un espectáculo estupendo ese ejército fabuloso de *hippies*, que llegaba en motocicletas increíbles y automóviles de múltiples colores y lámparas encendidas. Nevaba y los rascacielos de Manhattan, témpanos luminosos y centelleantes, estaban iluminados por todos lados.

La proyección fue apasionante. Ante cada fotograma los muchachos aplaudían; muchos dormían, otros hacían el amor. En el caos total el filme seguía adelante, implacable, en una pantalla gigantesca que parecía devolver la imagen reflejada de lo que ocurría en la sala. De modo imprevisible y misterioso, en ese ambiente de los más improbables, *Satiricón* parecía haber encontrado su ubicación natural. Ya ni siquiera parecía mío en la inesperada revelación de un entendimiento tan íntimo, de vínculos tan sutiles y nunca interrumpidos entre la Roma antigua del recuerdo y ese público fantástico del porvenir.

—¿Crees encontrarte a gusto entre los jóvenes?

—No sé quiénes son ni cómo son. No los conozco, no sé dónde están ni qué hacen. Por cierto podría tratar de saber todo esto pero ¿no es bastante horrible una necesidad de este tipo? Me pregunto qué habrá ocurrido en determinado momento, qué especie de maleficio habrá caído sobre nuestra generación que de pronto se consideró al joven como al mensajero de quién sabe qué verdad absoluta. Los jóvenes, los jóvenes, los jóvenes… Parecía que hubiesen llegado en astronaves… Lo saben todo, no les digamos nada más, no los confundamos con nuestra ignorancia, nuestros errores…

Debe de haber sido el deseo de ver recomenzar todo desde un principio y la conciencia de haber sido vencidos por la falta de confianza en nosotros mismos que nos empujaron tontamente a dar las llaves de todo a chicos, que además no sabían cómo usarlas. Es alucinante y tremendo cuanto ocurrió entre la década del cincuenta y la del setenta, cuando las generaciones que sabían entregaron el poder a quienes hacía poco habían abandonado los juegos de la infancia. Sólo un delirio colectivo puede habernos hecho considerar como maestros y depositarios de todas las verdades a muchachos de quince años. Puede haber sido nuestro hartazgo de los falsos maestros lo que nos hizo pensar frente a los escombros de todas las ideologías que ya no debíamos tratar de decir nada…

—¿Y el terrorismo? ¿Te parece que en alguna medida puede haber sido una consecuencia, un apéndice de todo esto?

—Tampoco para esto tengo respuesta pero no me parece que pueden simplificarse tanto las cosas. El terrorismo es una realidad que he intentado apartar. ¿Cómo puede un muchacho disparar a la cabeza de alguien a quien no conoce y creer que se puede convivir con ese delito toda la vida? ¿Qué morbo lo afectó? Con excesiva desenvoltura nos hemos acostumbrado a pensar, hasta a través

de los poetas más amados, que la guerra justifica el asesinato, pero cuando la guerra no existe todo parece infinitamente más feroz e insoportable. Aunque con dificultad puedo llegar a comprender que se dispare contra alguien a quien se considera enemigo pero me resulta complicado imaginar que haya algo que pueda compensar y quitar el sentimiento de culpa.

Hitler, Stalin, los grandes tiranos estaban poseídos por el poder de una inconsciencia colectiva que se encarnaba en ellos, se convertían en el centro de oscuros proyectos, expresaban una locura organizada. Pero ¿la mano de obra ejecutora, el sicario, aquel que no está ofuscado por ideal alguno y en la oscuridad de su razón perdida, de sus rudos sentimientos acepta matar? Hay que pensar que en algún lugar de la psique se conservan determinados aspectos monstruosos del hombre animal. Y no me interesan en absoluto quienes dicen tener un sentido histórico en virtud del cual deberíamos abstenernos de condenar al terrorismo sólo porque sería factible que en el futuro algunos delitos fuesen reputados acciones patrióticas. No poseo en absoluto ese tipo de sentido histórico. Es una perspectiva que no me atañe. Me concierne lo cotidiano, cuanto haya mientras yo viva, todo lo demás me parece una especulación.

—¿Cómo viviste los «años de plomo» italianos? No te pido un análisis del terrorismo ni de la P2. Quisiera saber cómo los viviste tú, cuál fue la impronta que te dejaron.

—Seguí trabajando siempre, y el trabajo es una gran pantalla de proyección, una coraza de amianto aun cuando frente a hechos tan aberrantes pueda parecer una forma de vileza o de escape el hecho de refugiarse en el trabajo.

Tenía un sentimiento de impotencia, la sensación paralizante de no poder hacer nada; como si la vida a mi alrededor hubiese cambiado de manera monstruosa por alguna oscura, absurda, irracional condena. Parecía que se hubiese puesto en movimiento algo ineluctable, que se hubiese cometido una culpa confusa imposible de rastrear, capaz de desencadenar un proceso destructivo tan indescifrable como el cáncer, como un organismo atacado por el cáncer. Pero ¿dónde, cómo y cuándo nos equivocamos para tener que soportar sin salida una consecuencia tan atroz? Y después, la desazón que producía ver al Estado impotente, a los carabineros, a las fuerzas del orden en peligro. Y la resignación horrible, anormal, frente a los titulares de los diarios, los noticiarios televisivos, el ritual de los funerales y la letanía insoportable de execraciones por parte de los hombres del gobierno.

Una pesadilla agravada por el desconcierto, el descorazonamiento de ver que algún cronista de algún periódico encontraba justificación; que amigos imbéciles se sentían en cierto modo reconfortados por estos vengadores de sus neurosis y hablaban de ellos con simpatía, con solidaridad mal disimulada; que algún parlamentario llamaba a esos sanguinarios los «compañeros que equivocan el camino», «los compañeros asesinos». Y el misterio insondable de esas caras, esas barbas, bigotes, pasamontañas. Las charlas de los psicoanalistas de revistas: «Intentan matar el vacío que llevan dentro de sí», «disparan contra su terror de no existir», o los análisis más estridentes aun de sociólogos y politólogos tendentes a hacer aceptar el fenómeno como una fatalidad, como un proceso inevitable.

Sí, más inclusive que la atrocidad de los hechos, que la ferocidad, que esos pobres carabineros de dieciocho años ametrallados en los bares con su taza de café en la mano, al alba, en la periferia tenebrosa; más allá de todo este horror, de las imágenes de carnicería que la televisión mostraba de

manera terrorífica; más allá de esos pobres cuerpos de ancianos acribillados como animales en el matadero, lo más espantoso era precisamente la actitud abyecta y cobarde de muchos intelectuales que todo lo justificaban, la repercusión inmediata de esos hechos expresada en esa jerga insoportable: «gambizzare» (apuntar a las piernas), «alzare il tiro» (levantar la puntería); el torrente de comunicados publicados en las páginas de tapa de los diarios; esas corridas ansiosas, como pavorosa «caza del tesoro», para buscar en los cestos de basura declaraciones y mensajes; los telefonistas de los periódicos que, excitados y tremendistas, mecanografiaban el lenguaje de muerte de estos asesinos.

El único consuelo eran las caras de la gente en los funerales, el silencio de la gente que se oponía como un frente compacto a esa locura que todo quería trastornar y contaminar.

A todas las posibles razones históricas o filosóficas, siempre demasiado generales y desenfadadamente impersonales, opongo mis razones, el hecho de aborrecer más que nada la violencia en todas sus formas, manifestaciones e ideologías. Creo que quien siente una cierta inclinación artística es por naturaleza conservador y necesita del orden a su alrededor. El ruido, los cantos, las manifestaciones, los disparos, las barricadas dan fastidio, molestan; se hace necesario cerrar las ventanas. No tengo temperamento revolucionario, tampoco creo haber tenido nunca amigos revolucionarios. Me es ajena por completo la rebelión estruendosa que no toma en cuenta la tranquilidad de los demás. Necesito orden porque soy un transgresor, más aún, reconozco que soy un transgresor y para ejercer la transgresión necesito un orden muy rígido, con muchos tabú, contravenciones a cada paso, moralismo, procesiones, desfiles y coros alpinos. Y después, ser premiado por las autoridades constituidas, por el alcalde o el cardenal, como un transgresor que se lució.

—Saquemos algunas conclusiones. ¿Estás contento del uso que hiciste durante todos estos años de tu imaginación? ¿Piensas que haya servido para intensificar nuestro ritmo vital, hacer que las cosas sean más transparentes y la existencia más soportable?

—Tengo la mortificante sospecha de que cuando firmo un contrato para hacer un filme, no he pensado ni siquiera una vez que asumía un compromiso para intensificar el ritmo vital del público, para hacer que las cosas fueran más transparentes y la existencia más soportable. ¿Es grave? Hago películas porque no sé hacer otra cosa. Al menos así me parece.

—Esta entrevista tiene lugar treinta años después de tu primera dirección. ¡Ánimo! Hagamos un balance. ¿Quejas, remordimientos, esperanzas?

—No tengo quejas y las que tengo no quiero confesarlas en esta ocasión. Hice las películas que deseaba hacer y cómo sabía hacerlas. Pero me gustaría no firmarlas más de ahora en adelante, porque estoy seguro de que sin el sentimiento de responsabilidad de la firma, ridículo y paralizante, las haría mejor, con mayor libertad, con más desenvoltura, como un juego ligero e irresponsable. Me hubiera gustado nacer veinte años antes y hacer el cine de los pioneros con Za-la-Mort, Za-la-Vie y Polidoro, en ese clima de saltimbanquis, con el sol en los campamentos. Participar en el nacimiento del cine hubiera sido mucho más gratificante para mi temperamento que llegar a él cuando habían tomado posesión lo característicamente fílmico, el estructuralismo y la semiología, cosas inevitables que le dan su conciencia de hecho artístico y cultural, pero le quitan aquella atmósfera ruidosa e inquietante,

aquella alegría un poco feroz que lo emparentaba con el circo y le daba el sabor de una reducción simbólica de la trama de la vida. Lamento haber perdido demasiado tiempo entre una y otra película, haber dejado marchitar algunas y desaparecer otras. Pero no reniego de nada. Me parece que teniendo en cuenta los antecedentes —pereza, aproximación, ignorancia, tendencia al vagabundeo, todo anduvo muy bien. ¿Cómo podía esperar todo eso?

Hasta mi vida personal transcurrió de manera providencial. Estuve muy protegido pero es probable que yo haya contribuido a imprimirle un buen rumbo dejándome llevar. Cuando las cosas urgían, invitaban y sugerían nunca opuse resistencia. Si el sentido general de mi vida era tener que relatar historias en imágenes, creo que hasta mi vida privada se organizó de manera tal que el trabajo pasó a ser la parte más importante. Mi mujer, los amigos, los afectos o la ausencia de algunos afectos no crearon, diría yo, disipación, obligaciones de responsabilidad o tomas de conciencia que hayan restado tiempo al trabajo.

Si por el contrario mi vida hubiera debido ser de otra manera y yo, en cambio, seguí haciendo cine, entonces el balance se hace más embarazoso. Pero es verdad que en materia de trabajo no me siento cambiado. Profundicé el aspecto figurativo, me liberé de esquemas preparados por otros, pero el universo en el que vivo es siempre el mismo. Con el correr de los años viví en diferentes niveles pero no más profundos ni más vastos. De niño, bajo la carpa del circo, miraba encantado las cosas. Ahora la tienda me pertenece, la determino y la provoco. Y si hubiesen vacíos por llenar, tendría cosas por hacer. ¡Me dediqué tan poco a los amigos, a los demás, incluso a mi mujer! La elección sería mi único problema…

—Hay quien dice que ahora vives de tu mito y es poco lo que haces por renovar tu inventiva. Dime la verdad, cuando los años pasan ¿adviertes que merma la inspiración?

—No sé cuál es mi mito y en cuanto a la merma de la inspiración creo que el daño y al mismo tiempo la fortuna es que uno no se da cuenta de ello. No advierto, si esto es lo que quieres saber, que se agote la voluntad de hacer y ni siquiera que disminuyan las ideas, los estímulos, que me parece seguir teniendo y en la misma medida que antes, cuando cronológicamente era más joven. Lo que sí advierto y cada vez más es como ya dije, la falta de un programador, de alguien que planifique mi programa, alguien que me diga: «Está bien, comprendo. Aunque tengas más de sesenta años todavía te divierte montar espectáculos. Yo me ocuparé de eso, los problemas te los soluciono yo. ¿Qué quieres hacer? ¿*Los Tres Mosqueteros*? De acuerdo, haz *Los Tres Mosqueteros*. ¿*La isla misteriosa*? ¿Todo Poe? ¿Las novelas de Chandler? ¿Y *Mastorna*?, ¿lo haces?, ¿sí o no?» Así es, yo no quiero hacerme rico, me basta con una entrada mensual y alguien que me organice el trabajo. Si lo encontrase, no tendría la más mínima impresión de haberme agotado. Después de haber tenido la oportunidad de hacer un cine tan privado, una especie de masturbación deleitante pero toda mía, daría saltos mortales de alegría si alguien me obligara a extraer un filme del *Conde de Montecristo* o de alguna otra novela popular del siglo pasado.

—Cambiemos de tema. En tu opinión, ¿la comedia a la italiana es el género que más concuerda con nuestro cine?

—La comedia a la italiana retrató un momento dado de nuestra sociedad. Ahora, a distancia, nos inclinamos a reconocerle una conciencia crítica que es probable que no tuviera. Despierta nuestra

curiosidad o nos divierte como ocurriría si hojeáramos un viejo álbum de fotografías que nos mueve a risa porque nos encontramos cómicos, poco agraciados y hasta patéticos, condicionados como estábamos por modas ridículas, cosa que el fotógrafo ni siquiera sospechaba, limitándose a reproducirnos tal cual éramos.

La comedia a la italiana, a mi entender, pertenece a este tipo de coincidencias y representaciones tan llenas de satisfacción y complicidad y tan ansiosas de simpatía que todo el aspecto crítico de reprobación e indignación entra fatalmente en crisis. Se advierte que todos están contentos: productor, guionista, director, actores y, como es natural, también el público. La platea se refleja en la película y la película en la platea, en un juego de identificación que prosigue hasta el infinito en transparencias siempre fuera de foco, en intenciones siempre poco perceptibles. Me parece que sobre todo esto flota una alegría un poco forzada, una risa estridente de libertos, un acto de rebeldía como el de aquellos habitantes de Etruria que ofendían al Cónsul nada más que para permitirle hacer uso de su autoridad con lo que pensaban así ganarse su indulgencia.

No quisiera parecer poco generoso, o ser poco generoso, al hablar de películas que en su mayor parte no he visto y que de todos modos nunca podrían reunirse en un solo género sino que deberían ser tratadas por separado. Pero me parece que el desdén de la denuncia poco tiene que ver con historias que siempre inducen a la solidaridad, a la complacencia, a un equívoco de fondo como es considerarse mejores que la representación de nuestra peor parte. Desde luego, es cierto que para que esto fuese posible fue necesario disponer de buenos actores cómicos que condensan las características nacionales, vicios, defectos, virtudes, caprichos, lineamientos somáticos. Auténticos talentos cómicos, interpretaciones apasionantes que pueden revelarse en este campo. Pero ¿quién puede decir que no hubieran podido encontrar su espacio por otros caminos y en otros contextos?

—Hay quienes dicen que la comedia italiana refleja algunos aspectos de nuestra realidad aunque a menudo lo haga de modo innoble y que tú, en cambio, la deformas…

—No me parece en absoluto que deforme la realidad. En todo caso, la represento. Al representarla, utilizo una categoría como la de la expresión que descarta, elige, selecciona y recompone siguiendo un equilibrio que es el del relato, de la narración, de la necesidad de hacer participar a los demás, al público, de un punto de vista mío, de un sentimiento mío. En este sentido, la expresión siempre puede ser equivocada como una deformación y quizá lo sea por ser una realidad filtrada, reorganizada en la representación. La poesía, la pintura —hasta la más naturalista—, la música deforman la realidad. El arte como orden, como armonía perfilada de la confusión y del caos, alude a una factibilidad de reconocimiento muy subjetiva, según lo que se cataloga como sentimiento estético. Por eso nunca comprendo bien cuando se habla de «mi necesidad de deformar la realidad». Es algo así como un lugar común que me endilgan y que con frecuencia induce a los demás a preguntarme con admiración y estupor pero también con un aire de afectuoso reproche: «¿Dónde encuentra usted todos esos personajes?». Pregunta sin respuesta, porque a los personajes yo no los busco ni los encuentro. Los veo y eso es todo. Creo que basta con mirar a nuestro alrededor o en el espejo para advertir que estamos rodeados de rostros cómicos, horrorosos, deformes, siniestros, atónitos. Nuestros rostros, los rostros de la vida.

—Siempre has tenido cerca de ti a muchos colaboradores, a menudo importantes y célebres.

Pero ¿hay alguno más valioso, más especial que los demás?

—Es verdad, tuve colaboradores valiosos, no sólo por su talento, fantasía e inteligencia sino por el jubiloso sentimiento de amistad que hacía que trabajáramos juntos con la alegría y la excitación con que se va a una excursión, un viaje o un paseo. Quiero recordar a algunos de ellos: Piero Gherardi, el escenógrafo de *La Dolce Vita* y de *Julieta de los Espíritus*, aristocrático y *clochard*, huésped intelectual de la casa Trimalcione, sabio e indiferente como un lama y ávido, goloso e inmaduro como un recién nacido. Recuerdo que pasamos algunas noches durmiendo los dos dentro del coche perdido en el fondo de algún valle de bandoleros cuando buscábamos un descampado para el *País de los Juguetes*. Nunca lo dije pero entre los proyectos que nunca se concretaron también estuvo Pinocho.

Otro colaborador con quien somos muy afines y nos llevamos muy bien es Danilo Donati, con gran fantasía y fecunda inventiva para vestuarios y preparación de escenarios. Desde el punto de vista figurativo considero que *Satiricón* y *Casanova* se encuentran entre mis películas más fascinantes.

Para un autor cinematográfico los colaboradores más importantes no son únicamente los escenógrafos, los operadores, los guionistas, sino que también un director de producción ágil, astuto, oportuno, «pirata», puede llegar a ser un resorte fundamental de la película.

Considero que Tullio Pinelli, con quien escribí tantos guiones, es un inventor de historias, un constructor de tramas, situaciones y personajes que tiene la vocación y el temperamento de un auténtico novelista.

El equilibrio entre los tres, él, Flaiano y yo me parecía perfecto. Pinelli se preocupaba por la estructura narrativa, ésa era su tarea fija y Flaiano hacía cualquier cosa por derrumbarla, por hacerla añicos. En algunas ocasiones era más desastroso que un jabalí en un sembradío de habas. Y, sin embargo, justamente por estas tendencias tan opuestas, los trozos de muro que quedaban en pie entre los escombros podían considerarse como la viga maestra de la estructura del relato. Con Flaiano estábamos unidos por un mismo sentido humorístico de las cosas, por la tendencia a no dramatizar, la burla, la bufonería y por un toque de melancolía neurótica que hacía que me sintiera muy amigo de él.

También fue estimulante el encuentro con Bernardino Zapponi. Trabajamos bien juntos. Iguales experiencias, iguales aventuras, el *Marc'Aurelio*, las variedades, los mismos entusiasmos y amores, Poe, Dickens, Lowencraft, lo oculto, lo fantasmal, la aventura mitológica, la ciencia ficción, los telones y una conciencia de nuestra condición de empleados que oscilaba entre la pillería y el temor de un despido.

Con Tonino Guerra escribí *Amarcord* y también *Y la nave va*. Nos une el mismo dialecto, una infancia pasada entre aquellas colinas, la nieve, el mar y la montaña de San Marino. Los dos pueblos donde nacimos están distantes nueve kilómetros uno de otro. Cuando era pequeño me iba en bicicleta con otros amigos hasta Sant'Arcangelo y nos parecía que ahí hablaran otro idioma. Para nosotros, los de Rímini, Sant'Arcangelo era un pueblo a colonizar a donde todavía no habían llegado ni siquiera los misioneros. Uno del grupo me decía: «¡Jefe, los mensajeros quieren volver atrás!», haciendo alusión al estado salvaje e inhóspito de Sant'Arcangelo.

Pero el más valioso de todos mis colaboradores, puedo contestar sin necesidad de reflexionar, fue Niño Rota. Entre nosotros hubo enseguida un entendimiento pleno, total, desde el *Sceicco bianco*,

primer filme que hicimos juntos. Nuestro entendimiento no tuvo necesidad de «rodaje». Yo me había decidido a ser el director y Nino era ya la condición para que siguiera siéndolo. Tenía una imaginación geométrica, una visión musical de las esferas celestes por lo que no tenía necesidad de ver las imágenes de mis películas. Cuando le preguntaba qué motivos musicales tenía in mente para una u otra secuencia podía advertir con claridad que las imágenes no le interesaban. El suyo era un mundo interior donde la realidad tenía escasas posibilidades de acceso. Vivía la música con la libertad y la facilidad de una criatura que vive en una dimensión que le es espontáneamente compatible.

Se trataba de un ser que llevaba en sí una rara cualidad, esa preciosa cualidad que pertenece al campo de la intuición. Éste era el don que lo mantenía tan inocente, agraciado y alegre. Pero no quisiera ser mal interpretado. Cuando se presentaba la ocasión, y también cuando ella no se presentaba, decía cosas agudísimas, profundas, emitía juicios de una exactitud impresionante sobre hombres y cosas. Como los niños, como los hombres sencillos, como algunos sensitivos, como alguna gente inocente y cándida, decía de pronto cosas deslumbrantes…

Durante la elaboración de mis películas tengo la costumbre de usar determinados discos como fundo musical. La música puede condicionar una escena, darle un ritmo, sugerir una solución, una actitud del personaje. Hay dos motivos que arrastro conmigo desde hace años, tímidamente, *La Titina* y *La Marcha de los Gladiadores*, que están asociados a determinadas emociones, a temas viscerales. Y después, como es obvio, cuando termino de filmar la película le tomo afecto a este soporte sonoro improvisado y no quisiera cambiarlo nunca. Niño me daba enseguida la razón diciéndome que los motivos con los cuales había rodado mi película eran bellísimos —aunque se tratara de la *canzonetta* más empalagosa y desarticulada, que eran los indicados y que él no hubiera podido hacer mejor. Y mientras así decía jugueteaba con los dedos sobre el piano. Después de un momento yo le preguntaba: «¿Qué era esto?, ¿qué tocabas?». Y Nino, con aire distraído, ¿cuándo? Yo insistía: «Ahora, mientras hablabas, tocaste algo». «¿Ah, sí?». «No sé, ya no me acuerdo», contestaba sonriendo como si quisiera tranquilizarme: no debía tener remordimientos ni escrúpulos, los discos que había utilizado eran lindísimos. Y entretanto seguía acariciando el teclado del piano aquí y allá, al azar.

Nacían así los nuevos motivos musicales de las películas que me conquistaban enseguida y me hacían olvidar la sugestión que ejercían en mí las viejas *canzonette* utilizadas durante los ensayos. Yo me colocaba ahí, cerca del piano, contándole la película, explicándole lo que había querido sugerir con ésta o aquella imagen, con ésta o aquella secuencia, pero él no me seguía, se distraía o se aburría o me decía que sí con grandes gestos de asentimiento. En realidad, tomaba contacto conmigo mismo, con los motivos musicales que ya tenía dentro de sí. Y cuando por fin establecía el contacto, no me escuchaba más, ponía las manos sobre el piano y se «alejaba» como un médium, como un verdadero artista. Cuando terminaba le decía: «¡Es bellísimo!», pero él respondía que ya no lo recordaba. A veces ocurrían catástrofes que enfrentábamos inmediatamente con magnetófonos y grabadores, pero que teníamos que poner en funcionamiento sin que él se diese cuenta, porque de lo contrario se interrumpía el contacto con el espacio celeste…

Trabajar con él era una verdadera felicidad. Sentías su creatividad tan cerca de ti que te trasmitía una especie de embriaguez al punto de darte la sensación de que la música la estuvieses haciendo tú.

Nino interrumpía cuando el stress provocado por los ensayos, el montaje, el doblaje, llegaba al máximo pero así como llegaba desaparecía y todo se transformaba en una fiesta, la película entraba en una zona amena, serena, fantástica, en un clima que te comunicaba una nueva vida. Y siempre me sorprendía que después de haber puesto en la película tanto sentimiento, tanta emoción, tanta luz, se volviese hacia mí para preguntarme, aludiendo al protagonista: «Pero ¿y ése, quién es?». «Es el protagonista», contestaba yo, agregando él con aire de reproche: «¿Y qué hace? ¡Tú nunca me comentas nada!». La nuestra era una amistad basada en los sonidos.

En cambio, fuera de mi trabajo prefiero no escuchar música. Me condiciona, me alarma, me siento poseído por ella. Me defiendo rechazándola, escapando como un ladrón de las ocasiones que se presentan. Quizá también éste sea un condicionamiento católico. El hecho es que la música me pone melancólico, me carga de remordimientos, es como una voz admonitoria que me destruye, porque me recuerda una dimensión de armonía, paz y plenitud de la que había sido excluido, exiliado. La música es cruel. Te llena de nostalgia y de añoranza y cuando concluye no sabes hacia dónde vas. Sólo sabes que es inalcanzable y esto te entristece.

No puedo escuchar a nadie que marque el compás con los dedos sobre una mesa sin sentirme inmediatamente perturbado y absorbido por esa especie de ánimo diferente que ese ritmo propone. Niño, en cambio, en medio de alguna banda que tocaba ruidosamente algún motivo musical creado por él, escribía las notas de otro motivo que sólo él escuchaba. ¡Una especie de acto de faquir que me asusta!

—¿Y cómo es que nunca te dejaste convencer para dirigir una ópera de Nino Rota? ¿Tienes las mismas reservas con respecto a la ópera lírica que a la música en general?

La ópera tiene una faceta de locura en verdad apasionante. ¿Cuáles son mis reservas? Que no sé nada de nada. Es decir, sé: la ópera forma parte de mi «italianidad» como los *bersaglieri*, Garibaldi, los emperadores romanos. *Celeste Aída*, *Questa o quella per me pari sono, Stride la vampa*, son palabras que siempre me han acompañado. Siempre las escuché. Hemos visto a todas las tías, todas las primas lagrimear sobre los almohadones de encaje mientras cantaban: *Mi chiamano Mimí* y a todos los tíos ir sobre los burros cantando: *Se quel guerrier io fossi*. Estas cosas son nuestras a un punto tal que se vuelven extrañas como el inconsciente. Yo siento por la ópera una extrañeza familiar, la misma que se siente por la escuela, por el campo de deportes Dux, por todo aquello que pertenece a una casta, que tiene carácter de ceremonia y que siempre me ha hundido en una condición de asombro, de soledad.

El fontanero que venía a reparar la caldera y cantaba, la colchonera que rellenaba aquellos colchones muelles y daba vueltas por la casa cantando, las tareas domésticas y aquellas apariciones de fábula del afilador y del deshollinador como si fueran duendes. En un momento dado todos ellos canturreaban algunas frases misteriosas de las óperas. Y cuando yo preguntaba: «¿Por qué dices: si yo fuese ese guerrero?», me respondían que se trataba de una ópera y me la contaban y sus cuentos eran siempre oscuros, de matanzas y venganzas feroces, de amantes que se dejaban morir vivos dentro de la tumba.

Y también estaban los borrachos que cantaban *Vecchia zimarra*. Siempre confundí la ópera con los borrachos. De noche, solos en la plaza, con la chaqueta que se había deslizado desde sus

hombros hasta el suelo cantaban a voz en cuello todas las óperas. Para mí los primeros cantantes fueron ellos, los borrachos.

Cuando yo era chico, nuestra casa era la última del Borgo San Giuliano. Después estaba el camino que a través de la campiña lleva hasta Cesena. En Rímini teníamos un teatro, el *Vittorio Emanuele*, pero no recuerdo bien por cuál motivo, estaba a menudo cerrado por restauraciones. Siempre tenía algo roto y por eso la ópera la representaban en Cesena, en el *Bonci*. Pero como los anuncios los habían puesto también en Rímini, más de la mitad de sus habitantes iban a Cesena a asistir a la ópera con las calesas, la diligencia o el tren.

Y a las cuatro de la mañana se escuchaban las voces achispadas de los que volvían de Cesena cantando dúos, coros, romanzas. Al observar esa muchedumbre de pobres gentes que volvían de Cesena en bicicleta, en coches, en carretas cuando todavía estaba oscuro, me parecía que se tratase de la invasión de un ejército después de algún saqueo. Amanecía y en esa claridad vaga un tal Ubaldini, un soldador, melómano, se detuvo una mañana bajo nuestra ventana a pedirme que llamara a mis padres. Había visto *Los pescadores de perlas*. Con una voz bellísima, mientras la soldadesca desfilaba a sus espaldas, puso a cantar: «Un di m'era di gioia…». Después se sintió mal por el vino que había bebido, lo arrastraron a nuestra casa, lo hicieron sentar en una mecedora. Impresionaba mucho, parecía muerto. Pero al cabo de un momento, con los ojos siempre cerrados, reanudó su canto con un hilo de voz.

Siempre me sentí extraño y con un indefinido sentimiento de culpa por no querer participar en este rito itálico, cálido, arrollador, apasionado, colectivo. Pero ¿por qué no podía aceptar mi «italianidad», ese rito profundo y vagamente obsceno dentro de una bolsa amniótica? Y sin embargo me parece que la ópera —a pesar de su aturdimiento, de su bandolerismo, los sepulcros, las venganzas, el amor exaltado más allá de lo imaginable y el aspecto patológico— se expresa suficientemente bien, inclusive a través de sus errores. No existe la ópera separada de su propio quehacer. Durante muchos años subsistió pasando por la unidad de Italia, las guerras, el fascismo, la resistencia… ¿Cómo se puede pretender restituirle su pureza original? La ópera es un rito, una misa, una cantata de pastores. Se la respeta tal como se la hace, hasta con las distintas cadencias regionales italianas. ¿Por qué querer rodear de severidad y expresión a un episodio que encuentra su vitalidad en el hecho de ser así como es, así como sucedió una noche dada, como una procesión o un funeral?

No creas que sea el temor de dar un resbalón. ¡No tengo este tipo de miedos! Daría por descontado un resultado desalentador. Por el contrario, es el respeto por mi trabajo lo que me detiene y me hace sentir impotente. Soy demasiado ignorante y en el escenario me sentiría considerado por todos como alguien a quien debe concedérsele todo lo que pida, cuando en realidad deberían ser ellos quienes me enseñaran cómo se hace. ¡Si al menos tuviese ideas revolucionarias con respecto a la ópera! En cambio a mí me parece que funciona bien tal como es, precisamente así como es.

Una noche, por televisión, vi una filmación delirante de *La Traviata*. Director y camarógrafos iban y venían por el escenario como quien espera que le anuncien el nacimiento de un hijo en la maternidad, con el *zoom* del objetivo sobre todo: sobre las alfombras, sobre los zapatos, los clavos del entarimado, las prótesis de oro de las cantantes. Inclusive hubiera podido agregar la imagen de un detergente. No podía estarse quieto. Primeros planos desbordantes: así se comprendía que el tenor era de Caserta y la soprano de Venecia.

Y bien, no obstante el estrago de aquella filmación, no obstante las caras de las cantantes, a pesar de estar solo, con la luz encendida, en una habitación de mi casa y que cada tanto se oyeran ulular las sirenas de los autos de la policía que corrían vaya uno a saber a dónde, a pesar de todo esto lloré toda la noche. Terminaba el primer acto y lloraba. Comenzaba el segundo acto y, enseguida, a la tercera nota, reanudaba mi llanto, contento de llorar.

Quizás aquella ópera, *La Traviata*, sea la perfección absoluta: un ambiente, el del sentimiento puro. El loco con la televisión en la mano no había logrado destruirla. Y entonces, si las cosas son así, ¿qué resta por hacer además de cuanto hizo Verdi?

—Los Clowns, Roma, Amacord… ***el comienzo de la década del setenta coincidió con otra época plena de invenciones. ¿Eran todos ellos proyectos que incubabas desde tiempo atrás?***

—A mi entender todos los proyectos que después termino por realizar no sólo existen desde antes sino desde siempre, con la salvedad de que cuando les llega el momento de ser tomados en cuenta se hacen reconocibles por su especial seducción. Es como si pequeñas ciudadelas, pequeños organismos, pequeños núcleos se hubiesen construido por su cuenta y fuese suficiente para mí reconocerlos, acogerlos. La sensación de que me ha acompañado durante todos estos años no fue la de llevar adelante sino simplemente la de recorrer un itinerario creativo preparado de antemano que yo debía limitarme a seguir con la misión de precisar y determinar confines, darles los lineamientos, llevar a cabo, en una palabra, toda la serie de operaciones artesanales de laboratorio, de preparación que en mi caso estaban representadas por el cine, coincidían con el cine.

Por ejemplo, desde siempre llego al primer día de la filmación de una película sin haber elegido aún todas las caras de los personajes. Los productores se desesperan, los organizadores me miran con rencor pero yo con una fe supersticiosa quiero comenzar igual: los personajes llegarán. Me sucedió decenas de veces y me seguirá sucediendo. También ocurrió con *Y la nave va*. La víspera de la iniciación, entre otros personajes que todavía no había encontrado, había uno importantísimo, la princesa de una corte austrohúngara, ciega de nacimiento. Ni siquiera sabía con claridad qué buscaba, qué quería, qué cara, cuál actriz. No tenía puntos de referencia exactos para elegir a una princesa austrohúngara. Jamás había conocido una. Pero de pronto ahí, delante de mí, una noche en medio del ir y venir confuso y fatigoso de los camarines del teatro Argentina, entre un revuelo de toallas y puertas abiertas y golpeadas, tímida, compuesta, diáfana, vestida de oscuro, estaba mi princesa austríaca. Era Pina Bausch. Una monja con un mantecado, una santa sobre patines de ruedas, un semblante de reina en el exilio, de fundadora de una orden religiosa, de juez de un tribunal metafísico que de improviso te guiña un ojo… Con su rostro aristocrático, tierno y cruel, misterioso y familiar, encerrado en una inmovilidad enigmática, Pina Bausch me sonreía para hacerse reconocer. ¡Qué cara bonita! Una de esas caras gigantescas e inquietantes, destinadas a clavarnos su mirada desde las pantallas del cine.

Yo nada sabía de Pina Bausch. Por otra parte, confieso mis limitaciones, nunca supe casi nada de cuanto se refiere a las óperas y los *ballets*… Me siento en la platea y enseguida quiero ir a curiosear lo que ocurre detrás del escenario o en el vestíbulo vacío… Me avergüenza decirlo pero me cuesta quedarme hasta el final. El espectáculo de Pina Bausch lo vi del principio al fin, y hubiese deseado que continuara. Inmediatamente me invadió una gran simpatía, cómplice de tanta gracia, del aire

alegre que emanaba de la escena. Y cuando al concluir el espectáculo quise conocerla tuve otra prueba de la buena suerte que me ayuda durante la preparación de una película. Buena suerte, como decíamos al principio, de un trayecto que ha de definirse con espontaneidad.

No recuerdo muy bien quién dijo que así como el individuo expresa por medio de sus sueños esa parte de sí más secreta, misteriosa e inexplorada que corresponde al inconsciente, de igual modo la colectividad, la humanidad hace lo mismo a través de la creación de los artistas. En otras palabras, la creación artística no sería sino la actividad onírica de la humanidad. El pintor, el poeta, el novelista y también el director de cine o de teatro responderían a esta función de elaborar y organizar con su propio talento los contenidos del inconsciente colectivo, expresándolos y revelándolos en una página literaria, en la tela o en la pantalla. Me parece que si esta visión de las cosas puede funcionar, desaparece entonces cualquier otra cuestión de límites o restricciones de la actividad artística. El inconsciente, ¿puede agotarse?, ¿puede tener límites? Los sueños, ¿terminan?

La actividad del hombre que sueña, en apariencia automática, en el artista corresponde a una técnica, a un lenguaje de la representación, a una simbología y el artista reconoce en su creación una manera de poner orden en algo que ya existe, de ponerla al alcance de la perceptibilidad sensorial e intelectual. Es el arquetipo de la creación que se renueva, es decir, el pasaje del caos al cosmos, de lo indistinto, confuso e inaferrable al orden o sea a lo expresado, a lo realizado. Más aún, del inconsciente a la conciencia. Por eso pienso también que en el artista es más fuerte el sentido de lo que hace que su finalidad en sí. Creo que quien actúa en la expresión está dentro de aquella que busca sobre todo la propia justificación y también la propia felicidad, y que toda apreciación que lo lance fuera de esta colocación forma parte de una infatuación de sí mismo peligrosa, ofuscada, lo lleva por vanidad a decir despropósitos sobre aquello que hizo y sobre el porqué de su actitud, traicionando por lo general la inefabilidad del fenómeno en sí.

—Pasemos ahora a* Casanova. *¿Qué es lo primero que te viene a la memoria?

—La mirada alarmada y ansiosa de Donald Sutherland que temía celadas, emboscadas o traiciones de mi parte. Cada vez que me le acercaba para sugerirle la acción, se quedaba tieso como quien olfatea un peligro sin salvación. Me daban deseos de reír, a ese punto eran cómicos sus miedos, pero si reía, el riesgo del estallido era peor: se le empañaban de lágrimas los ojos, pensaba que yo me burlaba de él y entonces la nariz, el mentón, los tiradores de sus pantalones, la peluca y las cejas espesas parecían despegarse. Se asemejaba a Lionel Arwil cuando en *La máscara de cera*, en la secuencia del incendio, se le disuelve la cara.

Estoy convencido sin embargo de que este malestar afeminado, este temor crónico, esta desconfianza incurable, benefició sin duda al personaje haciéndolo aún más desapegado, distante, espectral, igual al que yo había imaginado. El productor norteamericano de la Universal, un hombrón de aspecto simpático como Walter Matthau, que se obstinaba en llamarme Feffy y tenía dos manos enormes como almohadones con las que tomaba las mías intentando hacerme razonar, me decía: «Pero, *dear* Feffy, ¿por qué tu *Casanova* tiene que ser así? Casanova *is life*! Es vida. Casanova es la fuerza, el coraje, la confianza. *He is the joy of living*. Es la alegría de vivir. ¿Entiendes Feffy? ¿Por qué has hecho de él un “zombie”?».

Frente a esa carota de norteamericano buenazo, lleno de dólares, que había hecho una cantidad de

películas con Gary Cooper, Clark Gable, Joan Crawford, Charles Houston, Billy Wilder y que había sido amigo íntimo de tres o cuatro presidentes e invitaba a Nixon a su casa todos los sábados por la noche para darle consejos, yo no sabía qué contestar. Balbuceaba algo sobre la bolsa amniótica, Casanova encerrado en la bolsa amniótica de una madre-prisión, madre-mediterranea-lacustre-Venecia y de un nacimiento postergado sin cesar, nunca ocurrido. Y después concluía a lo loco: «Casanova no nació nunca. La suya es una no-vida, *understand*. Una tristeza resignada llenaba la cara del norteamericano que movía desconsolado la cabeza: «Feffy, Feffy, éstas son masturbaciones mentales. ¡Bobadas para intelectuales!». Y después empezaba a hablarme de cuando le había hecho cambiar a Truman Capote todo el final de un cuento y a partir de ese momento «Tru» lo consideraba un padre y no escribía una línea sin telefonearle antes. Y de aquella otra ocasión en que había obligado a Sturges a rehacer seis veces un guión o de aquel día histórico en que le dijo a Marión Brando: «¡Fuera los bigotes y tres kilos menos!».

Ya he dicho hasta el cansancio que no vuelvo a ver mis películas y por lo tanto no estoy en condiciones de emitir un juicio objetivo, imparcial. De todos modos creo que Casanova es mi película más completa, más terminante, más valiente. Tú la definiste como un filme que podía coincidir con una lúgubre rendición de cuentas. Ésa fue la única vez que me pareció no estar de acuerdo.

—Ensayo de orquesta ***la hiciste por televisión. ¿Tuvo algo que ver la crisis del cine***

—Hace treinta años que hago cine y siempre oí decir, todos los años, que aquello era lo último, que el cine estaba terminado, que había muerto y que había que volver a escribir para los diarios, telefonear a algún viejo director o volver a asistir a la facultad de leyes para intentar obtener algún título. ¿Cuánto hace que la gente ya no va al cine? ¿Y cuántas veces todos nosotros fuimos invitados a formular algún diagnóstico en ese sentido? Dijimos de todo: la gente tiene miedo de salir de noche, el precio de las entradas, la competencia de la televisión, el cine que se muerde la lengua y como la encuentra sabrosa se la sigue mordiendo, la permisividad porque ahora si haces el amor en el auto, lo peor que puede pasar es que haya algún mirón que aplauda o algún loco asesino que se aprovecha de ti y de tu chica, pero ya no imponen una multa ni te dan una reprimenda y entonces la gente va menos al cine porque sale en automóvil o parte para un safari. Hoy en día todos van a pasar el fin de semana a los lugares más inalcanzables del planeta. ¿Qué necesidad hay entonces de admirar en el cine esos «hermosos lugares» cuando con los vuelos chárter uno puede estar ahí con toda la familia el sábado por la mañana?

Alguien con mayor inteligencia que yo ha hecho análisis más profundos diciendo que la crisis del cine consiste ante todo en el hecho de que ha agotado todas las historias posibles en el sentido tradicional de la palabra y que en la actualidad queremos algo más del cine, algo que está entre lo científico, lo social, lo religioso, lo filosófico, en definitiva un cine que sea realmente un espejo muy profundo en el que no sólo nos reflejemos como somos sino como fuimos, como seremos y quizá, como hubiéramos debido ser. Por cierto me gustaría poder imaginar qué cara pondría el productor capaz de escuchar interesado el proyecto de una película propuesta en estos términos.

Con todo, yo también creo que el cine perdió autoridad, prestigio, misterio, magia. Aquella pantalla gigantesca que concierne a la platea que frente a ella se recoge con devoción, compuesta de

hombres muy pequeños que encantados miran inmensas caras, labios, ojos, que viven y respiran en otra dimensión inasequible, fantástica y al mismo tiempo real como la del sueño, esa inmensa y mágica pantalla ya no nos fascina. Aprendimos a dominarla. Somos más grandes que ella. La redujimos a su mínima expresión: a algo pequeño, pequeño como un almohadón, ubicado entre la biblioteca y un florero. A veces está inclusive en la cocina, cerca del refrigerador. Se ha convertido en un artículo de menaje y nosotros, sentados en un sofá, provistos del telecomando, ejercemos un poder total sobre esas pequeñas imágenes haciendo añicos cuanto nos es ajeno o nos hastía.

En una sala cinematográfica, aunque el filme no nos agradara, el sometimiento atemorizador y seductor de esa gran pantalla nos obligaba a permanecer sentados hasta el fin, aunque sólo fuera por la entrada que habíamos pagado pero ahora, en una especie de venganza y rencor, tan pronto lo que vemos tiende a exigirnos una atención que no queremos prestar, ¡tac!, con un golpe del pulgar le quitamos la palabra a quien sea, borramos las imágenes que no nos interesan, los amos somos nosotros. ¡Qué aburrimiento ese Bergman! ¿Quién dijo que Buñuel es un gran director? Fuera de esta casa, quiero ver el partido de fútbol o las variedades. Así nació un espectador tirano, déspota absoluto, que hace lo que se le ocurre y está convencido cada vez más de ser él el director o al menos el operador de montaje de las imágenes que está viendo. ¿Cómo podría el cine tratar de seducir de nuevo a semejante espectador? Los productores y directores norteamericanos intentan enseguida captar la atención de este espectador desapegado, indiferente, desconfiado, con la realización de grandes espectáculos con aventuras sorprendentes, catástrofes en las galaxias, magia, horror, lo imprevisible, lo nunca visto, lo inaudito, en una palabra el retorno a las fuentes, al cine de Méliés, a la admiración.

En mi opinión, en estos grandes espectáculos de la producción norteamericana la tendencia a privilegiar el predominio del aspecto decorativo, escenográfico, de la fantasía pirotécnica de los trucos sensacionales, menoscaba no sólo el sentido del relato sino la narración en sí. Es un cine en el que el autor desaparece, un cine de ingenieros y quienes merecen el aplauso son ellos, los técnicos de los efectos especiales. Lo ideal sería, como en el caso de *2001 Odisea en el espacio* de Kubrick, que estos extraordinarios equipos de técnicos estuviesen al servicio de una idea, de un sentimiento, de la fantasía de un autor. Cuando esto ocurre, el resultado es «maravilloso» —de maravillar, admirar— y se restituye al cine a su dimensión de espectáculo único, que no se asemeja a ningún otro, no es teatro, no es literatura ni música ni pintura sino todas estas expresiones de artes fusionadas en una.

¿Es posible hacer un cine así en Italia? Al parecer, no. El autor que quiere realizar este tipo de cine tiene la necesidad imprescindible de un colaborador de excepción, insustituible, vital, que es… el banco, y banqueros que se preocupen con sinceridad por la crisis de nuestro cine, al menos en el plano de la selección, de los rumbos y no me parece que haya tantos. Pero me estoy internando en una dimensión en la que me muevo mal, estoy poco informado. Siempre supe que los amigos productores invocan una ley que proteja nuestro cine, que no lo deje morir ahogado. Cuando con paciencia me explican cómo debería redactarse esta ley me parece que tienen razón aun cuando los subsidios del Estado me transmiten una sensación de mortificación. Creo ver inmediatamente al acecho al mediocre, al bribón, al imitador, dispuesto a gozar de los mismos beneficios.

¿Trabajar para la televisión? Quiere decir entrar en ese mar de imágenes indistintas, sobrepuestas

en un magma que se anula solo, sustituyéndose hasta cuantitativamente a la realidad. Se tiene la desagradable sensación de contribuir al anegamiento catastrófico de imágenes que la televisión nos hace soportar en cada minuto del día y de la noche, ya la anulación progresiva de cada línea de separación entre lo real y lo representado, una especie de «desrealización» a la que ha sido llevado nuestro modo de mirar; dos espejos que se enfrentan, repitiéndose, en una infinita monotonía y vacuidad. No es una cuestión de estilo o de estética. No sé cuál debería ser el lenguaje a adoptar para un filme televisivo.

Por televisión hice *Ensayo de orquesta* con el único y enorme beneficio de la rapidez; una máquina productiva más ágil, expedita, con menos lastre y pesadez, menos fosilizada, que te alivia el peso de la responsabilidad y te permite así desenvolverte con mayor frescura, con mayor espontaneidad. Aparte de esto no creo haber hecho nada distinto de lo acostumbrado; dentro de mis limitaciones y con las pocas liras disponibles, relatar historias, seguir mi inclinación natural a asombrar, a expresar lo que de tanto en tanto se me aparece como una visión inquietante, misteriosa o apasionante de la vida.

En definitiva, aunque pueda parecerte paradójico o ridículo o impertinente, provocante, pienso que el único camino a seguir por nuestro cine es hacer películas, películas mejores, películas más inteligentes, películas bien hechas, más bellas. De lo contrario tendremos que empezar a resignarnos ante la idea de que el cine pertenece ya a algo que debe archivarse junto con tantos otros modelos generacionales y dentro de poco tiempo habrá que decir que el siglo XIX fue el siglo del melodrama y el XX el del cine.

—Ensayo de orquesta *provocó las reacciones más dispares. ¿Qué recuerdos te trae?*

—Si tuviese que intentar darle un sentido a algunas reacciones del público que me llegaron de manera directa o a través de otras personas que me las trasmitieron, en verdad no sabría ni siquiera por dónde comenzar para definir mi filme. No hay forma de conciliar la conmoción de quienes al terminar la película comentaban apesadumbrados: «¡Qué lástima que el filme no termine cuando los integrantes de la orquesta vuelven a tocar todos juntos! ¿Y por qué, ese que de improviso se pone a hablar en italiano? ¿Qué tiene que ver? ¿Qué significa?», dicho con el aire demencial de aquel loco —porque creo que hay que estar irremediablemente loco para interpretar el filme así que en el guardarropa de un restaurante, mientras me estaba poniendo el abrigo, me susurró con siniestra satisfacción: «Vi la película. Estoy con usted. ¡Aquí se necesita al tío Adolfo!».

Me pregunto consternado: ¿es posible que la película se preste a un equívoco tan monstruoso? E incluso, ¿qué puede querer decir, qué puede testimoniar o revelar semejante reacción aberrante? Significará que en el mundo de nuestros días, en medio del derrumbamiento de sus estructuras organizadas y de la supresión de todos sus valores y puntos de referencia, cada uno reacciona ante la confusión, el malestar, el mal que nos rodea, generalizando una patología personal y proyectando de este modo sobre cuanto está a su alrededor —sea un filme o un acontecimiento— sus propios miedos y sus propios deseos?

Es probable que esto sea cierto desde el momento en que aquella película representaba una situación de locura generada por la caída en lo irracional y como esta situación de locura infunde miedo, se reacciona proponiendo una forma de locura organizada, institucionalizada, justamente la de

una dictadura. Y así se cierra el círculo. Si la política no nos toma en consideración, somos nosotros quienes tenemos en cuenta a la política por la cual estamos condicionados de modo absoluto. Aquel que quiere ser protegido se debe resignar a ser protegido a fondo.

—También* La ciudad de las mujeres *encaraba un tema de gran actualidad. Cuando la recuerdas, ¿cuál es la primera imagen que aflora?

—Marcello Mastroianni. El querido y excelente Marcello, el amigo fiel, devoto, prudente. Un amigo como él sólo se puede encontrar en los relatos de escritores ingleses. Marcello y yo nos vemos poquísimo, casi nunca. Quizás éste sea también uno de los motivos de nuestra amistad, una amistad que no pretende, no obliga, no condiciona, no fija reglas ni límites. Una verdadera y bella amistad basada en una sana desconfianza recíproca.

Trabajar con Marcello es una gloria: delicado, disponible, inteligente, se mete dentro de los personajes de los pies a la cabeza sin exigir nada nunca, sin haber leído siquiera el texto. «¿Qué placer se puede sentir —dice— en saber antes lo que va a suceder? Prefiero descubrirlo día a día, como le ocurre al personaje». Se deja maquillar, vestir, peinar, sin objeciones, pidiendo sólo las cosas estrictamente indispensables. Con él todo es suave, calmo, distendido, natural, de una naturaleza tal que a veces hasta puede darse el lujo de dormir mientras se proyectan pruebas en donde él está en escena y a lo mejor en primer plano.

¿Haré otra película con el viejo Snaporaz? Lo deseo con toda sinceridad. La tarde en que le hablé de la *Ciudad de las mujeres*, sin haberle dicho aún si sería él el protagonista —sobre todo que en ese momento el productor insistía para que fuera Dustin Hoffman y debo confesar que el actor norteamericano también a mí me gustaba y consideraba esa elección muy estimulante—, Marcello escuchaba con una atención interesada apenas, como quien sabe que el tema no le concierne, pero se ve obligado por amistad y cortesía a demostrar una moderada curiosidad. «Es la historia —le decía yo— de un hombre que da vueltas alrededor de una mujer mirándola por todos lados y queda fascinado y anonadado. Al parecer la observa no tanto por el interés de comprenderla sino más bien por el placer de aturdirse, de admirarse, de sentirse presa del entusiasmo, del desconcierto y de un poco de ternura. Es alguien que parece estar en busca de una mujer, de la mujer, pero con el deseo de no encontrarla jamás. Quizá tiene miedo porque piensa que encontrar a la mujer, obtenerla, quiere decir sucumbir, desaparecer, morir. Y entonces prefiere seguir buscándola sin alcanzarla jamás».

Al relatar el filme de esa manera me había turbado un tanto, casi conmovido. Seguí conduciendo en silencio. Marcello también callaba. Durante un buen rato evitamos mirarnos a la cara. En ese momento, casi sin saberlo nosotros, había quedado decidido que trabajaríamos juntos en la *Ciudad de las mujeres*.

—Pasemos a tu última película. Quería decirte algo; quien asistió a la filmación asegura que todo transcurrió casi alegremente, sin los nerviosismos o los obstáculos de otras veces. Y los tiempos fueron respetados con una disciplina casi teutónica. ¿Mérito de la producción, temporada feliz u otra cosa?

—Hasta *Y la nave va* ha entrado en el pasado y recuerdo muy poco de su elaboración. Para ser sincero cada vez recuerdo menos los hechos que sucedieron y de las muchas películas que hice me quedan detalles indescifrables e inútiles: la camiseta verde de un maquinista, la lluvia en exteriores

que cae sobre la tienda improvisada de plástico y todos nosotros debajo, en cuclillas, en la oscuridad como en una trinchera. Debo hacer un esfuerzo ingrato y según pienso incluso fútil, para recordar el clima de una de mis películas, que en el fondo siempre es el mismo. Tal vez sea por esto que me parece increíble tener 64 años, puesto que sigo estando siempre dentro de un estudio encendiendo y apagando un reflector, gritando detrás de un megáfono y pidiendo la merienda durante el descanso.

No me parece que la preparación de *Y la nave va* haya tenido menos tropiezos que otros filmes. Quizás es una impresión trasmitida por los demás, sólo porque la filmación llevó exactamente, y hasta menos, la cantidad de semanas previstas en el plan de trabajo.

No existen condiciones ideales para la realización de una película o, mejor dicho, las condiciones son siempre ideales porque son aquellas que en definitiva te permiten hacer el filme del modo en que lo haces. El oficio está hecho a un tiempo de rigor y de flexibilidad. Debes ser intransigente pero también dúctil y estar alerta para captar posibles resistencias, divergencia de opiniones y también los errores con un espíritu de atenta responsabilidad. Lo imprevisto no siempre es sólo una dificultad sino que con frecuencia es también ayuda. Todo forma parte de la elaboración de un filme, todo es el filme.

Y la nave va la escribimos Tonino Guerra y yo hace algún tiempo —como lo he dicho en alguna otra oportunidad—, porque tenía que entregar una idea que ya no recuerdo bien ni tampoco a quién. Después de dos o tres días de charlas vagas y confidencias no queridas, preparamos argumento y guiones. Si tres semanas parecen pocas para un buen libreto, hay que tener en cuenta no obstante el hecho de que desde las primeras sugerencias de la narración hasta el comienzo de la filmación pasaron tres años y creo que tres años son un tiempo bastante largo para responder a la expectativa creada por un filme no del todo indigno.

En principio debía hacerlo Gaumont, después Vides, después Dino De Laurentiis, después Aldo Nemni, un industrial milanés enamorado del cine… Y al fin la RAI consiguió poner a todos de acuerdo (sin De Laurentiis), encomendando la producción a Franco Cristaldi.

Como me ocurre siempre desde hace unos quince años, la convivencia demasiado larga con la proyección de una película terminar por hacérmela odiosa. Intento postergarla, no tengo más interés en hacerla.

Ahora que se terminó Y la nave va, ya no estoy en condiciones de decir cuál era mi sentimiento inicial. Sólo existe la película. Es como si lo que quería hacer se hubiera disuelto. Recuerdo que entonces hablaba del encanto inquietante, como el que tienen las fotografías de personas desconocidas. Decía que quería hacer un filme al estilo de las primeras películas, que por consiguiente debía ser todo en blanco y negro, más aún, rayado, con manchas de humedad como una pieza de cinemateca. En una palabra, un desatino y precisamente era esto lo que me seducía, porque pienso que el cine verdadero tiene que ser así.

Ya no sé cuánto quedó en el filme de aquellas intenciones porque después, en el momento de rodar, providencialmente las cosas se presentan con las modalidades de siempre. A lo mejor en esta ocasión empleé en la selección de las caras un poco más de tiempo que el habitual. Creía necesitar rostros que pudiesen asemejarse con verosimilitud a aquellas personas que ya no existen, desaparecidas en la noche de los tiempos y que nos emocionan y despiertan nuestra curiosidad porque nos parece que aquel peinado que no se usa más, aquellas vestimentas de cien años atrás,

aquel modo de sonreír, de clavarnos una mirada perdida para siempre, quieren revelarnos el sentido de una historia, el relato de una existencia. Pensé entonces que a lo mejor actores de otro país, de otra sociedad, de usos y costumbres diferentes, podrían expresar mejor este tipo de rara lejanía, de emocionante extrañeza. Creo que éste es el verdadero motivo por el cual, además de muchos actores italianos, hay otros ingleses, franceses, alemanes, que son verosímiles por el hecho de interpretar personajes de esas nacionalidades.

Rodeado por las fotos de sus caras colgadas en las paredes de mi estudio en Cinecitta, sentí la necesidad de desarrollar sus historias, curiosear más en sus relaciones, agregarles amigos, parientes, nuevos conocidos e inventar nuevas situaciones; en otras palabras, sentí la necesidad de emprender también yo el viaje con ellos. Porque la película es la historia de un viaje, un viaje por mar para cumplir con un rito, un viaje que se supone haber ocurrido sesenta años antes, en la víspera del estallido de la Primera Guerra Mundial.

—Siguiendo con* Y la nave va*, la rodaste en color pero después la cambiaste para que en determinadas partes la viéramos virada. ¿Hay alguna relación con la versión comercial de* Ocho y medio*, en donde la «realidad» se veía en blanco y negro y el sueño estaba virado?

—En el filme se habla de un mundo lejano que vivió, amó, sufrió, cuando ninguno de nosotros existía. Mi sentimiento con respecto a los personajes de esta historia quería ser el que se experimenta cuando se mira una vieja fotografía. No importa que ese tipo de fotografías de principios de siglo estén decrépitas y amarillentas, que tengan esa tinta color sepia de daguerrotipo. Creo que aunque estuvieran llenas de colores vivos, igual intervendría nuestro singular sentimiento para decolorarlas, para volverlas decrépitas, porque para nosotros son sombras. Por eso la fotografía de *Y la nave va* tiene una clave cromática inusual: los rojos, los azules, los verdes pierden la agresividad de la realidad para asumir los contornos vagos de la memoria, los tonos esfumados de los recuerdos. Como en todos los viajes a través del tiempo, las incursiones en el pasado, la realidad que se puede tocar, evocar, tiene siempre el sabor de la pieza, del documento sacado a luz, sustraído al polvo de una excavación arqueológica, liberado de la arena que lo cubre en el fondo del mar. La imagen resulta de algún modo distorsionada, velada, temblequeante. Siempre hay algo entre nosotros y esa imagen. He querido mantener en la pantalla este velo, esta distancia, para sugerir ese proceso de decantación que con el correr de los años se desarrolla en nuestra mente y hace que las reminiscencias aparezcan en su dimensión fantasmagórica y fluctuante.

Nada que ver con el infame viraje de *Ocho y medio*, que como posiblemente muchos lo sepan, fue resuelto con toda estupidez por la producción, contra mi voluntad, con la torpe convicción de que facilitarían al espectador la visión de la película diferenciando los sueños de la realidad.

—En general, ¿qué problemas representan para ti los trabajos que siguen a las tomas?

—¿Qué placer habría en trabajar sin problemas? Cada etapa de la elaboración de un filme tiene sus dificultades, sus imprevistos. Es parte del trabajo superarlos o tratar de convivir con ellos. Para mí, uno de los momentos de mayor compromiso es el del doblaje. Tengo que volver a escribir la totalidad de los diálogos porque mi modo de rodar no me permite utilizar ni siquiera un metro de la banda de sonido original que es una torre de babel de lenguas de todas las nacionalidades, dialectos, voces que en vez de diálogos repiten números, plegarias o bien, a mi pedido, cuentan lo que cenaron

la noche anterior. Es como rehacer todo el filme y esta vez según las necesidades del relato sonoro que a veces presenta problemas expresivos tan importantes cuanto los de la imagen.

Otra fase delicadísima es el montaje. Si durante la filmación no he sido perturbado por visitas de amigos o conocidos, ni por la entrada en el estudio, como ahora se acostumbra, de grupos ruidosos de alumnos, los comentarios no me molestan; al contrario, me parece que estimulan mi parte de histrión, de saltimbanqui. En cambio, en la sala de montaje no tolero ninguna presencia, con excepción —como es obvio— del operador de montaje y de los asistentes. Tengo que estar solo. Ésta es la etapa en que la película empieza a revelarse como aquello que será. Es como cuando el doctor Frankenstein hacía subir hasta el cielo tempestuoso la camilla con el monstruo compuesto por diferentes partes anatómicas para que la descarga retumbante del rayo le infundiera vida. En el montaje el filme comienza a respirar, a moverse, a mirar de frente.

—Antes de enviar tu película a Venecia, ¿tuviste ocasión de volver a verla muchas veces? ¿La corregiste, la retocaste, la puliste en todos sus detalles o como sucede a menudo, por el apremio de las fechas, la película casi te fue arrebatada de las manos?

—Sería deseable, como tuve ocasión de decirlo con frecuencia, cuando la película está definitivamente terminada, dejar pasar al menos un mes sin volver a verla, sin pensar más en ella, sin hablar más de ella para permitir una visión menos condicionada por la prisa y más serena. Pero esto no sucede jamás. En el caso de Y la nave va todo sucedió como de costumbre. Hice una primera proyección, después el montaje con la banda de sonido salpicada por mi voz, mis gritos, mis sugerencias. La llamada copia «de elaboración»; puedes creérmelo, es la mejor porque aún es confusa, está sucia y llena de marcas y tú contemplas tu película ilusionándote con que después será más atractiva, más fascinante. Pero es raro que esto ocurra.

Por lo general en estas proyecciones, con la luz apagada y el sonido regulado, abandono a los dos o tres amigos a quienes invito —son siempre los mismos porque confío en ellos y sé que de todas maneras me dirán que les gustó— y voy arriba a curiosear en la cabina, a cambiar dos palabras con los operadores, echando cada tanto una ojeada a través de la ventanilla y espiando como al azar mi película que ahí abajo, lejísimos, en la pantalla, comienza a desempeñar su papel seductor, o bien, mientras la proyección continúa salgo y me siento en los peldaños de la sala de proyección de Cinecittá, olfateado a distancia por el grupo de perros que durante la noche se transforman en los amos del establecimiento.

Un amigo me dijo que la película le había parecido «terrible». Entendámonos, no creo que se refiriese a la calidad sino que tal vez quería decirme que había quedado muy impresionado. Un autor salta de júbilo cuando oye que algo mete miedo, se siente así importante. Pero en este caso creo que no coincido con mi amigo. Si puedo arriesgar un comentario sobre mi película, me parece que es alegre, me parece que es un filme que genera el deseo de hacer otro enseguida.

—Siempre demostraste una abierta aversión por los actos mundanos. Sin embargo, fuiste a Venecia. ¡No me digas que te obligaron!

—Digamos la verdad. Como ya lo sabes, todos queremos ir al Festival, incluso aquellos colegas que en tiempos pasados, con muy poca coherencia ponían en tela de juicio al Festival de Venecia pero corrían a Cannes, de frac y sombrero de copa.

Es cierto que existe algún riesgo pero igual ocurre en cualquier campo donde se lleven a cabo ritos competitivos. Por otro lado, cuando el productor y el distribuidor están contentos y las actrices y los actores están incluso radiantes de alegría, ¿por qué ser el aguafiestas? Además, los directores del festival se desviven por asegurarte que no corres ningún peligro por cuanto estás fuera de concurso. En realidad, parece que a una cierta edad es más elegante presentar la propia película fuera de concurso, y mis refunfuños tendentes a hacerles comprender que por el contrario yo también estaría dispuesto a competir porque me parece más elegante, son recibidos como una salida jocosa.

La verdad es que si me aseguraran el premio me presentaría al concurso de buen grado. Y en cuanto al premio, ¿no se dijo siempre que los festivales sirven para alentar, para favorecer un cine que al menos en sus intenciones no entre en el espectáculo de consumo? Y en ese caso, ¿por qué no decidirse por fin a dar premios en dinero? El primer festival que inaugurase la costumbre de dar a las películas que se destacaron una asignación interesante, pasaría a ser el más importante del mundo.

Hice alrededor de veinte películas y ésta es la vigésima vez que me invitan a un festival. La experiencia debería haberme vuelto un poco escéptico y desinteresado, pero debo admitir que para mí sigue siendo excitante y hasta consigue turbarme un poco. La llegada al Lido en lancha o a la Croisette en un Mercedes con aire acondicionado, el flamear de las banderas de todos los países del mundo sobre los palacios donde se hacen las proyecciones, el ir y venir frenético y ocioso, desgarbado y sudoroso de todos los afectados a las tareas a desempeñar en los vestíbulos de los grandes hoteles, el encuentro con el infaltable productor de acento exótico, vestido todo de blanco con excepción de la cara verde oliva, que te invita a rodar un filme en El Badush, porque El Badush parece hecho para ti, las conferencias de prensa…

—Hablando de conferencias de prensa, al parecer no te gustan demasiado. Pero ¿no forman parte del oficio?

—Ya lo he dicho en otras oportunidades. Encontrarme bloqueado detrás de un escritorio a las dos de la tarde, en pleno verano, con tres o cuatro micrófonos frente a mí, para explicar por qué en mi película hay un rinoceronte, no es por cierto la situación que prefiero. Siento un desagrado casi invencible al tener que charlar sobre aquello que hice. Experimento una sensación desconsoladora de tener que defenderme, ahora o nunca, embelleciendo el filme, adornándolo con palabras, inventando justificaciones en un intento desesperado de conferirle un pensamiento profundo, una originalidad figurativa. Me lo tomo todo demasiado en serio, no logro mantener distancia, no soy ingenioso.

Alguna vez traté de evitar las conferencias de prensa pero se interpretó mi actitud como arrogancia, descortesía y hasta se resintió conmigo algún amigo, cuando todo obedeció, en cambio, a la timidez, al sentido de las proporciones, al deseo de no aburrir. Si digo que en mi película hay un rinoceronte, porque estudiosos de cuestiones marítimas me aseguraron que en 1914 todas las naves tenían la obligación de embarcar uno en la bodega, los amigos periodistas piensan, y no sin razón, que con escaso éxito intento hacer el gracioso. Si digo por el contrario que en las entrañas de la nave, es decir, en su parte más profunda, se anida el Ello o nuestra parte animal inconsciente que a pesar de vivir fuera del tiempo y del espacio sostiene nuestra existencia obligándonos de modo necesario y providencial a convivir con ella, advierto que hay quien se siente más satisfecho con una

respuesta de este tipo, pero yo me siento un poco ridículo…

Me agradaría una conferencia de prensa silenciosa, con miradas, con sonrisas, con saludos afables, hasta con intercambio de regalos, pero sin decir palabra alguna y después, cada uno a ocuparse de lo suyo.

—Cuando viste de nuevo la película en Venecia, ¿sentiste una emoción diferente de la que esperabas?

—Es cruel el rito que obliga al autor a ver cómo el estómago de una inmensa platea mastica, ingiere y traga la película que él creó. La película tiene en la pantalla su propio aliento y adviertes que la platea respira de otra manera, no hay sintonía, los corazones laten desacompasadamente, desfasados y este desnivel, esta falta de «sincronicidad» pasa a través de ti, te desconcierta, te hace sentir mal, te destroza.

¿Cómo salvarse de esta tortura cuando, por añadidura, estás sentado al lado del ministro, de una linda señora o del dux y no puedes salir a hurtadillas? Yo cierro los ojos y traigo a la memoria acontecimientos pasados, encuentros agradables, aventuras placenteras. También hago cálculos: ¿cuántas veces hice una determinada cosa en un mismo año? Imagino que contesto con gran diligencia las cartas que todavía tengo en el bolsillo, en definitiva, me alejo de todos los modos posibles de la proyección que implacable avanza y no termina nunca.

Cada tanto entreabro un ojo y miro mi película que hasta me da algo de pena, abandonada como está a su destino ante millares de ojos que quién sabe cómo la verán. En algunas ocasiones las películas aparecen diferentes inclusive a mis propios ojos. Depende de la ciudad donde la vea, del cine, de las personas con quienes estoy. Las películas son mutables, cambiantes, víctimas de los estados de ánimo, según los lugares, las horas, las temporadas en que se presentan. Reflejan el humor de la sala. ¿La sala se aburre? La película se vuelve inclusive más tediosa. ¿El público no comprende el filme? Éste se torna más indescifrable. Por eso nunca quiero volver a ver mis películas o quizá sólo lo haré durante mi vejez más avanzada cuando, olvidadas ya por completo, se me puedan presentar por primera vez como aquello que en realidad son.

—La vejez de nuevo. ¿Cerraremos la entrevista como la iniciamos? Fellini a los ochenta años, Fellini a los noventa. ¿Cómo te ves, qué planes tienes?

—La memoria. Se está yendo. Los nombres de las personas y a veces hasta algunas palabras las recuerdo con dificultad. Hace muchos años pensaba que durante mi vejez leería los libros que con fidelidad me han esperado, que iría a curiosear los museos que nunca visité, la India, el Tíbet. Tengo un amigo en Benarés, nos escribimos a menudo, una vez me dijo que merced a la fuerza del pensamiento había logrado materializar a mi doble en el jardín de su casa. Este prodigio me quitó el deseo de ir a reunirme con él.

Me consuelo pensando en los ancianos famosos de quienes Simone de Beauvoir habla en su excelente libro. Las páginas que leí y releí son las dedicadas a Tolstoi, Verdi, Víctor Hugo. Esperaba encontrar en ellas el indicio de alguna analogía. ¡Nada!

Leí en algún lado que D’Annunzio, en edad muy avanzada, fue llevado una noche a una representación de una tragedia suya. El espectáculo era en su honor, estaban presentes todas las autoridades, el gran mundo. D’Annunzio, sentado en primera fila, no hacía sino reír, interrumpía a los

actores, los insultaba, quería saber quién era el autor de esa gran porquería, les decía de todo. Y cuanto más cara de consternación ponían quienes lo rodeaban, tanto más el poeta, ido por completo, soltaba risotadas hasta mojarse los pantalones.

—La última pregunta: ¿Qué te queda por decir en un próximo filme?

—No lo sé. Después de tanto tocar a muerto las campanas, después de tanta complacencia ante derrumbes y ruinas, me gustaría contentar a aquellas personas, en su mayoría mujeres, que después de cada una de mis películas me dijeron siempre con tímido aire de desilusión y con una invitación esperanzada en su voz: «¿Por qué nunca hace una bella historia de amor?».



GIOVANNI GRAZZINI (Florencia, 6 enero de 1925 - Roma, dieciocho de agosto 2001) fue un crítico de cine en italiano y presidente de la Unión Nacional de Críticos de Cine (SNCCI).

Periodista en la *Nazione* desde 1952. Desde 1961, como crítico de cine del *Corriere della Sera* Grazzini participa en los principales festivales de cine. En 1990 abandona el Corriere para convertirse por un corto tiempo en crítico del *Messaggero*, y en 1992, pasa al periódico *l'Indipendente* fundado en ese año. Sus comentarios fueron recogidos en una serie de volúmenes editados por Laterza.

Recibió el reconocimiento a su memoria por el presidente Carlo Azeglio Ciampi.

Ganador de dos premios Saint-Vincent.

Notas

[1] Ennio Flaiano y Tullio Pinelli son dos de los principales colaboradores de Fellini. Además de su actividad como guionistas, se los conoce, al primero como escritor, comediógrafo y crítico, y al segundo como comediógrafo. Para ambos fue decisivo su encuentro con el gran cineasta. (N. del T.). <<

[2] Fellini alude a la famosa paradoja en la que Zenón de Elea (siglo V a. C.) afirma que el héroe griego distraído por sus hazañas, nunca podría alcanzar a la tortuga que seguía sin interrupciones. (N. del T.). <<

[3] Combatir es necesario, no es necesario vivir. (N. del T.). <<

[4] «No se puede hacer, la luz ya se fue». (N. del T.). <<



[5] La película de 1953, obtuvo el premio internacional en el festival de Venecia. En el guión colaboran con Fellini Flaiano y Pinelli. (N. del T.). <<

[6] Que actúa en el filme. [N. del T.). <<

[7] Máscara florentina creada por Del Buono a fines del siglo XVIII. El nombre del personaje deriva de «atentare» que significa pasar penurias en directa alusión a su creador. El carácter de la máscara es diverso pasando de la mayor corrección e integridad a la procacidad, quedando esto librado a la inspiración de sus intérpretes y a su agudeza e improvisación. (N. del T.). <<

[8] (1957). (N. del T.). <<



[9] En italiano: «La barca» que tiene dos acepciones: «barco» o «negocio». Al tratarse de una simple enumeración no se puede saber en qué sentido la utilizó Fellini. (N. del T.). <<

[10] (1962). (N. del T.). <<

[11] (1963). (N. del T.). <<

[12] (1963). (N. del T.). <<